المسرح الجزائري و الثورة التحريرية Algerian theater and editorial Revolution

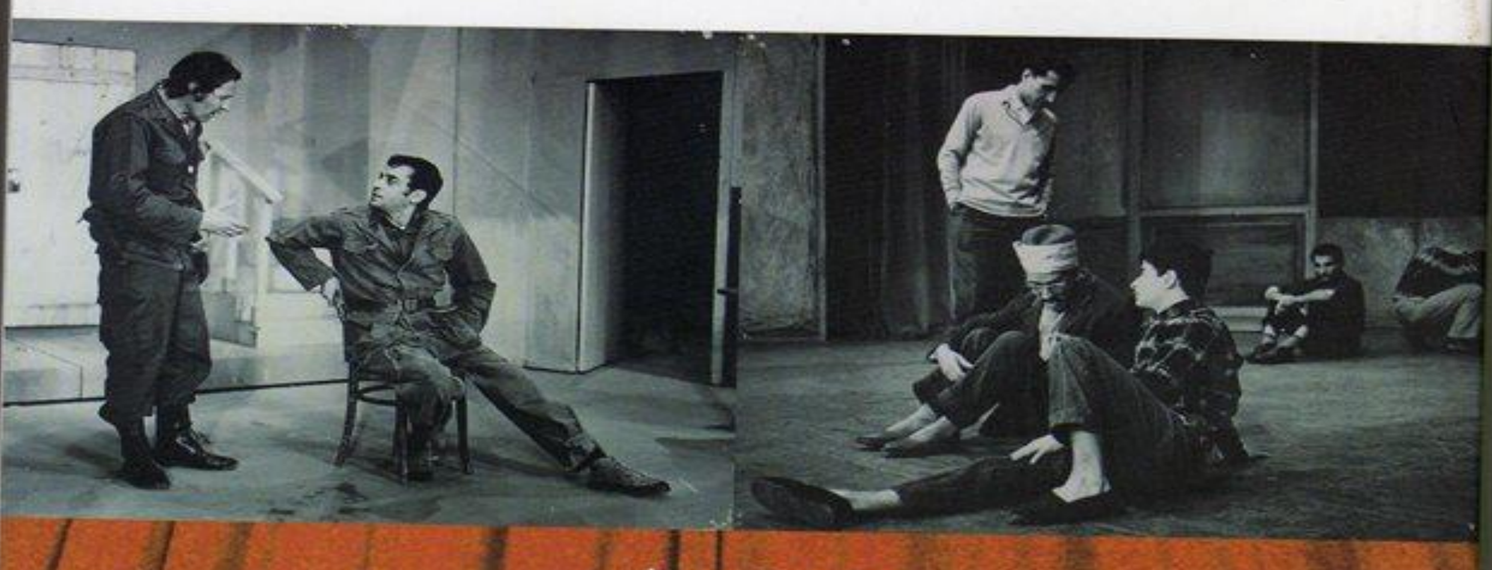
Book · January 2007

DOI: 10.13140/2.1.1867.2968

Ahcene Tlilani
Université 20 août 1955-Skikda

احسن ثليلاني

المسرح الجزائري والثـورة التحـريـريـة



دراسة تاريخية فنية



أحسن ثليلاني

المسرح الجزائري والثورة التحريرية

دراسة تاريخية فنية

صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة
الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007
الغلاف و الإخراج simple production
رقم الإيداع القانوني : 2007-5241
ردمك : 978-9947-24-441-8

الإهداء

إلى روح والدتي و والدي رحمة الله عليهما.
إلى زوجتي الفاضلة التي تقاسمني هموم الحياة ومسراتها ..
إلى أبنائي : هزار ، نوران ، أحمد عبد الإله ، و الصغيرة الرائعة دانية حنيفة
إلى الروح الجزائرية النابضة بالرجولة و الفحولة و الكبرياء
إلى جيل ثورة أول نوفمبر 1954 المجيدة
أهدي كتابي : تحية حب و اعتراف وإكبار

أحسن

تقريض

بقلم عبد الحميد مهري

عندما تصفحت كتاب الأستاذ أحسن تليلاني : " المسرح الجزائري و الثورة التحريرية " خرجت بنتائج أرجو أن تكون في المجال المشترك بين القراء و المطلعين على هذا الإسهام الثقافي الدسم .
فقد اكتشفت جوانب في تاريخ المسرح الجزائري لم أكن أعرفها ، أو لم أكن على وعي كاف بأهميتها رغم أني كنت في بعض الفترات من حياتي قريبا من المسرح و من النشاط المسرحي . كما أنني أدركت بوضوح أهمية المبادرات التي فجرتها الثورة و حضنتها لإعادة بناء الثقافة الوطنية التي حاول الاستعمار الفرنسي تحطيمها ، أو تشويهها ، أو حرمانها من أسباب النمو الطبيعي .
و يدرك القارئ في كل فصل من هذا الكتاب ضخامة الجهد المبذول في هذا البحث القيم ، و ما تطلبه من تمحيص و صبر ، و يزيد من قيمة هذا الكتاب أن الكاتب لا يتناول الموضوع من خارج القطاع ، بل على مقربة من المعاناة التي يعرفها العاملون فيه ، و المهتمون به .
و إني لا أشك في أن هؤلاء جميعا ، و العاملين في الحقل الثقافي بصفة عامة سوف يجدون في عرض المؤلف لمشاكل المسرح و آرائه حولها ما ينير لهم طريق الاختبار و الاجتهاد .

عبد الحميد مهري

الجزائر في 18-06-2006

المقدمة

يمتد اهتمامي بفن المسرح : تمثيلا ، وتأليفا ، وإخراجا ، ونقدا ، إلى أكثر من عشرين سنة خلت ، غالبت خلالها أبا الفنون وغالبني ، وكلما علمت شيئا من شؤونه ، أحسست أنني مازلت بمنأى عن الإحاطة بأسراره ، شيء واحد كان ينمو باستمرار في تجربتي المسرحية ، هو عشقي لهذا الفن واندهاشي أمام سحر العبقرية والجمال في محرابه.

ويمتد اهتمامي بموضوع : « الأدب والثورة » ، إلى أكثر من عشرين سنة أيضا، عندما كانت الملتقيات الأدبية – ولا زالت – تقام في شتى الولايات ، مخصصة محاور المحاضرات لبحث موضوع : « الأدب والثورة » ، فكنت كثيرا ما أشارك في هذه الملتقيات ، فأكتشف عظمة ثورة نوفمبر 1954 وأتعرف على آثارها العميقة في الأدب الجزائري والعربي والعالمي .

وعلى الرغم من كثرة المهرجانات المسرحية ، وتعدد ، وتنوع طبعات ملتقيات «الأدب والثورة » . إلا أن طرح إشكالية المقاومة الوطنية للاستعمار في المسرح الجزائري، قد ظلت بمنأى عن البحوث والدراسات ، ربما يكون ذلك بسبب إحساس المهتمين بصعوبة وجود نشاط مسرحي مقاوم في ظل استعمار يطارد الكلمة وهي تتوجه إلى الفرد ، فما بالك بالفرجة وهي التي تستدعي حضور الجماعة ؟!
.

لقد تناولت في هذا الكتاب مسألة توظيف فن المسرح في مقاومة الاستعمار الفرنسي خلال الثورة التحريرية 1954 – 1962 ، فحاولت الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بالكيفية التي استعمل بها فن المسرح كأداة لمقاومة المحتل ، وصدى الثورة التحريرية فيه ، ومن ثمة : كيف استطاع هذا الفن أن يؤدي دوره الثقافي والسياسي في طرح قضية الثورة التحريرية ، وفي التعريف بعدالة القضية الجزائرية ، وفي أن يكون عامل توعية وتثقيف وتحريض ، رغم كل الصعوبات والعراقيل .

لقد حاولت أن أوضح في هذا الكتاب أن المسرح لا يغير نظاما ، ولا يصنع وحده ثورة ، ولكنه بحكم كونه مواجهة علنية بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج ، فبإمكانه أن يكون فعالا ، إذا كان مسرحا للطبقات الشعبية ، صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير والثورة ، وهذا ما سعى المسرح الجزائري إلى تحقيقه في إطار من الواقعية والالتزام ، فقاوم الاستعمار، وطرح أسئلة الذات الجزائرية بمواجهة الآخر الاستعماري الذي عمل على تغييبها ، كما خاض هذا المسرح معركة استرجاع مقومات الشخصية الوطنية وهوية الجزائر التي حاول الاستعمار اجتثاثها . فمنذ نشأته قام المسرح بدور التوعية والتحريض على الثورة ، حتى إذا ما اندلعت كان مرآتها العاكسة وصوتها المدوي ، فكان بحق مسرحا يشع الثورة إذ تشعه ويخلقها إذ تخلقه .

وفي هذا المجال سعيت إلى رصد صور إسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية فأبرزت جوانب من النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس ، وشرحت الدور المحوري الذي قامت به الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في التعبير عن الثورة ونقل مشاهدها وصوتها إلى الرأي العام العالمي ، وذلك من خلال العروض المسرحية التي أعدتها انطلاقا من تونس وسافرت بها في أصقاع العالم ، وكذلك نشاط المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية مخاطبا العالم الأوروبي انطلاقا من بلجيكا وفرنسا .

وبغرض إعطاء صورة متكاملة عن صدى الثورة التحريرية في المسرح الجزائري المواكب لها، فقد قمت بدراسة ثلاثة نماذج مسرحية متنوعة ، حيث تناولت بالتحليل مسرحية « أبناء القصبة» لعبد الحليم رايس كنموذج للمسرح الشعبي الناطق باللهجة العامية الجزائرية ، وأخذت «مصرع الطغاة » لعبد الله الركيبي كنموذج للمسرح المكتوب باللغة العربية الفصحى ، وتناولت بالدراسة مسرحية « الجثة المطوقة » لكاتب ياسين كنموذج للمسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية .

فبعد عرض وتحليل هذه النماذج المسرحية ، قمت بدراسة محاور الصراع والشخصيات والحوار من خلالها وذلك بغرض البحث عن خصائص فنية مشتركة طبعت مسرح الثورة التحريرية مثل التعبير عن حقيقة الصراع والواقعية المتفائلة في تناوله إضافة إلى تعدد أدوات وأساليب الخطاب المسرحي الذي تناول الثورة التحريرية .

وباختصار لقد كان هذا الكتاب محاولة مني للفت انتباه المهتمين والدارسين إلى دور المسرح الجزائري في مقاومة الاحتلال الفرنسي ، وهو الدور الذي سكت عنه الباحثون مصداقا لحقيقة أن المسرح هو الفن المسكوت عنه في الثقافة الجزائرية .

مقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي

1 – سياسة الاستيطان والاجتثاث

إن وجود الجزائر كدولة مستقلة ذات سيادة قبل عام 1830 هو حقيقة تاريخية أقرتها الوثائق والدراسات الموضوعية[1] ، وبالإضافة إلى ذلك « فإن جميع الوثائق المتوفرة عن الجزائر قبيل عام 1830 ، تشهد بأن بلادنا قد ازدهرت فيها الثقافة ... لعلها كانت فقيرة من حيث المؤلفات المبتكرة ، إلا أنها مع ذلك تظل ثقافة وطنية أصيلة»[2].

---

1 – ينظر : نايت بلقاسم ، مولود قاسم : شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830 ، ج1 + ج2 ، ط1 ، دار البعث ، قسنطينة الجزائر ، 1985 .

2- الإبراهيمي ، أحمد طالب: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية ، 1962 – 1972 ، تر ، حنفي بن عيسى ، ش.و.ت ، الجزائر ص 14

ويشبه المؤرخون [3] الغزو الفرنسي للجزائر بغزو التتار لبغداد ، وهو تشبيه يراد منه تقديم صورة عن الهمجية والبربرية والتخريب الثقافي الشامل ، الذي مارسه الاستعمار الفرنسي لكل قطاعات ومجالات الحياة الجزائرية ، لقد كان تخريبا منهجيا مدروسا أشرفت عليه عقول توسعية خططت فحددت الأهداف وحضرت الوسائل لتنفيذ مشروعها (الكولونيالي) في اجتثاث هوية الأمة الجزائرية وإخضاعها لإرادة القوة الغازية ومن ثمة جعلها قطعة فرنسية من حيث استغلال ثرواتها ، واستعباد أهلها . إن صعوبة واستحالة هذه المهمة يعكس بصدق صورة التخريب والهمجية التي أطرت سلوك المحتلين في تنفيذ مهمتهم طوال أكثر من قرن ؛ حيث اقتلع الجزائري من أرضه ، وفي مرحلة لاحقة سعى الاستعمار إلى اجتثاثه من جذوره . فتعرضت كل مؤسسات الشعب الجزائري إلى الهدم والتخريب والدمار ضمن حرب شاملة « فمنذ غزا الفرنسيون الجزائر أخذوا يطمسون معالمها العربية الإسلامية الشرقية ويحلون المعالم الفرنسية بدلها»[4].

لقد عملت معاول الهدم في المؤسسات الدينية كالمساجد والجوامع والزوايا كما خربت وأغلقت المدارس التعليمية واستبيحت الأملاك الخاصة والعامة كما عمل الاستعمار على تفتيت البنى التحتية للمجتمع حيث فكك نظام القبيلة والعشيرة ، لتسهيل عملية اختراق المجتمع وتفتيته .

وقد ترتب عن هذه السياسة الاستيطانية الهمجية أن غرق المجتمع الجزائري في دوامة الجهل والأمية، لتسهيل مشروع مسخه وطمس معالم هويته « إن فرنسا لم تكتف بتجريد الإنسان الجزائري من أرضه ، ومسخ شخصيته ، بل عملت كذلك على إفساد الأفئدة والعقول. وقد تجلى عملها التخريبي في إغلاق المساجد والمدارس التي كانت تعلم العربية ، وفي هدم الزوايا لأنها كانت مراكز لتثقيف الشبان وغرس روح المقاومة في نفوسهم . كما حولت الزوايا التي سلمت من التخريب إلى أوكار تدين لها بالولاء» [5] .

والحقيقة أنه بمجرد انهيار الحكم المركزي في الجزائر بموجب معاهدة الاستسلام المؤرخة في 05 جويلية 1830 والموقعة من طرف " الداي حسين بن علي" و"المارشال دوبرمون " قائد الحملة الفرنسية ، يكون الصراع في بعده العسكري وعمقه الثقافي والحضاري قد انطلق بين طموح الاحتلال الفرنسي من جهة وإرادة الشعب الجزائري في الطرف المقابل ، وإذا كان ذلك يعكس بالنسبة للطرف الأول فلسفة التوسع والاحتلال فإنه يبرز بالنسبة للطرف الجزائري صورة الرفض والمقاومة والتحرر دفاعا عن الوجود والكيان وتمسكا بالشخصية الوطنية والجذور إذ يؤكد " سعد الله ، أبو القاسم": « إن

---

[3]- ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج1 ، 1830 –1900 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي، لبنان ، 1992، ص ص 15 – 18 .

[4] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج 1 ، 1830 - 1900 ، ص 66 .

[5] – الإبراهيمي ، أحمد طالب : من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية ، 1962 - 1972 ، ص ص 14 - 15.

التحدي الذي أبداه الغزاة الفرنسيون للجزائريين قد تولدت عنه ردود فعل مختلفة ، مدنية وعسكرية ، فالعنف والتعصب الديني ، والتبجح الفارغ بالحضارة والإنسانية ، والاستهتار بالدين الإسلامي والقيم الأخلاقية ، وخيانة المواثيق ، والاعتداء على الأملاك الشخصية والدينية ، كل ذلك أدى إلى أشكال مختلفة من المقاومة ، كل بحسب طاقته ، وكان ذلك مدعاة للبحث عن وسائل الوحدة وجمع الصفوف والعمل المشترك ضد العدو المشترك ومخاطبة المشاعر العليا التي تحرك الجميع كالدين والوطن وذلك هو ما يعرف بالضمير الوطني » [6] .

وعلى الرغم من اختلاف موازين القوى عدة وعتادا ، فإن المقاومات الشعبية العسكرية للاحتلال ظلت تنتظم وتخاض في مختلف مناطق الجزائر ، انطلاقا من حركة الأمير عبد القادر (1832 في الغرب) إلى أحمد باي منذ بداية الاحتلال (1830 في الشرق) ، إلى ثورة أولاد سيدي الشيخ بقيادة سليمان بن حمزة (1864) ثم مقاومة الشيخ أبي عمامة (1881) ، إلى ثورة الونشريس بقيادة بومعزة (1844) إلى ثورة الزعاطشة بقيادة الشيخ بوزيان (1849) ، إلى ثورة الرحمانية في منطقة الزيبان (1859) ، ومقاومة الشيخ بوعود في سور الغزلان (1845) ، إلى ثورة الحاج عمر من زاوية بوقبرين (1843) فقاوم هذا الشيخ الصوفي حتى أسر في إحدى المعارك فخلفته المجاهدة لالا فاطمة نسومر ، وكانت منتمية إلى زاوية بوقبرين ، فقاومت هي أيضا مقاومة رائعة إلى أن وقعت أسيرة ، وثورة بني سنوس بضواحي مغنية (1859) ، وثورة السلطان الشريف محمد بن عبد الله في منطقة الأغواط ووادي سوف ومتليلي (1851) ، إلى ثورة المقراني بسوق أهراس (1871) إلى ثورة محمد بوخنتاش ، (1860) بضواحي الحضنة والمسيلة ، إلى ثورة الطريقة الرحمانية بجبال البابور (1864) ، إلى ثورة الشريف بوشوشة في عين صالح ، الذي استطاع أن يخضع لسلطانه ورجلان ، والمنيعة ، وتوقرت ، إلى ثورة مالك البركاني بضواحي مليانة وشرشال (1871) ، إلى ثورة الشيخ محمد أمزيان بضواحي الأوراس (1879) ... : كانت هذه الثورات كلها تنطلق من زوايا صوفية فكانت تعول على الجانب الديني الروحي بإعلان الجهاد على المحتلين الغاصبين[7].

ورغم أن الاستعمار قد تمكن من التغلب على تلك المقاومات العسكرية التي خاضها الجزائريون ضده بسلاح الإيمان والإرادة قبل أية أسلحة أخرى ، فإن تلك المقاومات قد زادت من الإحساس بالتضامن والتآخي بين الجزائريين وإحساسهم المتنامي بالمصير المشترك في مواجهة استعمار استيطاني دخيل يغتصب الأرض ويجتث عناصر الهوية ويفرغ الموجود الأصيل من محتواه ثم يشكله وجودا آخر هو في الحقيقة مسخ ، منتوج الاستيلاب .

---

[6] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية، ج1 ، 1830 – 1900 ، ص 101 .

[7] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1 ، (1830 – 1962) ، ط1 ، منشورات المركز الوطني للبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ، دار هومة ، الجزائر ، 2003، ص ص 6 - 7

يقول : " جغلول ، عبد القادر " : « إن تفكيك البنى الاجتماعية . الثقافية في الجزائر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين هو بالطبع حدث بالغ الأهمية ، لقد دمرت المدائن أساسا ، أو أفرغت تدريجيا من محتواها ، وقد قاد قمع الانتفاضات الريفية إلى كنس معظم الكوادر الاجتماعية . الثقافية ، وسادت الأمية في كل مكان»[8] .

لقد عمل الاحتلال الفرنسي على تخريب كل ما هو جزائري وذلك في سبيل خلق حالة من الفراغ التام ، تمكنه فيما بعد من ملئه بالبضاعة التي يشاء ، يقول " دبوز ، محمد علي " فاضحا الطموح (الكولونيالي) : « هذه هي الداهية التي أصيبت بها جزائرنا ، جنس حقود جشع ، لا ثقافة لهم ولا دين فأنشبوا مخالبهم وأنيابهم المسعورة فيها ليمزقوها، وكلكلوا عليها ليمنعوها التنفس فيزهقوا روحها ، ويقضوا على الإسلام والمسلمين فيها ، وتصير قطعة من فرنسا وامتدادا لها وراء البحر في إفريقية . هذا هو حلمهم وغايتهم » [9] .

إن فضائع الفرنسيين في الجزائر أكبر من أن يحيط بها تعبير أو وصف ، ولربما تكون الفظائع المادية أو العسكرية أقل بكثير إذا ما قورنت بالجرائم الحضارية والثقافية فسياسة الاجتثاث التي تبناها المحتلون قد ضربت معاقل الحياة الجزائرية بالشلل والتعطيل ، فانطلاقا من دوافع صليبية وطموحات توسعية ، كان سعي الفرنسيين واضحا نحو إبادة الشخصية الإسلامية في الجزائر إذ يشرح " دبوز ، محمد علي " [10]هذه المساعي فيما يلي :

- محاربة الدين الإسلامي
- الاستيلاء على الأوقاف والمساجد
- غلق المدارس والمعاهد الدينية
- اضطهاد العلماء وتشريدهم
- تحريم الاجتماعات العامة وتقييد السفر
- بث العصبية المذهبية والجنسية
- إفساد الأخلاق والصحة
- السعي لإفساد المرأة المسلمة
- إفساد العقائد بمدارسه
- محاولة قتل اللغة العربية

[8] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، تر : سليم قسطون ، ط1 ، دار الحداثة ، لبنان، 1984 ، ص 17

[9] – دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ، ط1 ، المطبعة التعاونية ، 1965 ، ص 30

[10] – ينظر : دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ، ص ص 21 - 27 .

- تجريد الجزائريين من جنسيتهم الجزائرية
- تحريم الوظائف المهمة وموارد الرزق الغزيرة على المسلمين
- القوانين الأهلية والمحاكم الزجرية
- جلب الدهماء الأوروبيين لتكثير سوادهم لإدانة المسلمين وحرمانهم

إن استهداف الهوية الجزائرية ومحو شخصيتها يؤكد الدوافع الصليبية للاحتلال الفرنسي ، كما يبين سعي هذا الاحتلال إلى ترسيخ وجوده في البلاد التي احتلها إذ يؤكد " الجابري ،محمد عابد " هذه المسألة فيقول : « غير أنه لما كان الوعي بالذات – في الثقافة الأوروبية خاصة — إنما يتم عبر «الآخر » فإن بناء « الأنا » الأوروبي سيظل عملية ناقصة ما لم تكملها عملية أخرى ضرورية، هي عملية تفكيك « الآخر »، عملية سلبه أناه وإقصائه وتحويله إلى مجرد موضوع»[11].

إن السلب والعزل والإقصاء عمليات إجرائية انتهجها الاحتلال الفرنسي إذ يقدم "الجابري"[12] عدة نماذج وأمثلة لهذه العمليات ومنها : الإقصاء العقلي والحضاري .

وفي سياق هذه العمليات الإقصائية فرض الاحتلال نفسه كمركز وجعل كل ما هو جزائري في الهامش إذ يذكر " الإبراهيمي ، أحمد طالب " : « إن أحدهم من ذوي النظريات الخاصة في التعليم الاستعماري كتب كلمة صريحة في هذا الموضوع فقال : «إن أحسن وسيلة لتغيير الشعوب البدائية في مستعمراتنا ، وجعلهم أكثر ولاء وأخلص في خدمتهم لمشاريعنا هو أن نقوم بتنشئة أبناء الأهالي منذ الطفولة ، وأن نتيح لهم الفرصة لمعاشرتنا باستمرار ، وبذلك يتأثرون بعاداتنا الفكرية وتقاليدنا . فالمقصود إذن باختصار هو أن نفتح لهم بعض المدارس لكي تتكيف فيها عقولهم حسبما نريد »[13].

إن منهجية الاحتلال في اجتثاث الهوية الجزائرية وإبادة الشخصية الوطنية قد اعتمدت أيضا إلى جانب الأساليب الآنفة الذكر على أسلوب فرض الثقافة الفرنسية على الأهالي من خلال التعليم الفرنسي ، فيضيف " الإبراهيمي ، أحمد طالب " : « ولكن المستعمر كان من جهة أخرى حريصا على أن لا تستفيد جماهير الشعب من «نعمة» هذا الغزو الثقافي ، لأنه سلاح ذو حدين ، وذلك أن رفع المستوى الفكري لدى الشعب ، حتى ولو حصل عن طريق اللغة الفرنسية ، قد يؤدي إلى المطالبة بالتحرر السياسي . ولذلك فلابد من حصر التعليم في أقلية محدودة ، ولابد من فرض القيود على قبول التلامذة من أبناء الأهالي في المدارس » [14] .

---

[11] – الجابري ، محمد عابد : مسألة الهوية : العروبة والإسلام ... والغرب ، ط2 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، 1997 ، ص ص 127 - 128 .

[12] – ينظر : الجابري ، محمد عابد : مسألة الهوية : العروبة والإسلام ... والغرب ، ص ص 128 – 134.

[13] – الإبراهيمي ، أحمد طالب : من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية ، ص 16.

[14] – الإبراهيمي ، أحمد طالب : المرجع نفسه ، ص 16.

وأمام هذه الحالة الموسومة بالاختطاف التاريخي كتب " سعد الله ، أبو القاسم " تحت عنوان «رسالة التجهيل » فقال : « إذا حكم المرء من المستوى الذي وصل إليه المجتمع الجزائري في التعليم في آخر القرن الماضي ، فإنه بالإمكان القول إن رسالة فرنسا في الجزائر كانت هي التجهيل وليس التعليم » [15] ، ولتوضيح الصورة أكثر فقد كتب " سعد الله ، أبو القاسم " في موضوع آخر تحت عنوان : " البنية الثقافية " : « أما بالنسبة للجزائر فإن الفرنسيين لم يكتفوا بهزيمة ، ونفي ، وتشريد البرجوازية الوطنية ، بل ضموا الجزائر نفسها إلى فرنسا بقرار تعسفي سنة 1834. وهكذا فقد نتج عن هذا القرار المحو التام للكيان الجزائري مع كل ما تستلزمه هذه السياسة من نتائج : محو اللغة ، والتاريخ ، والحكومة ، والرموز الوطنية الأخرى »[16].

2 – ميلاد الحركة الوطنية الجزائرية

إن فلسفة الحياة تؤكد على أن التاريخ يرتضي الحركة ولا يقبل أبدا بالسكون والموت فدوام الحال من المحال كما يقال ، ذلك أن ليل الاستعمار الذي جثم بكلكله على الجزائر لسنوات طوال ، كان لابد أن يستعد لاحتساب موعد رحيله ، كما استعد من قبل لمواقيت حضوره وإحكام قبضته على كل مجالات الحياة الجزائرية . وما أصدق من قال أن الاستعمار يقضي على نفسه بنفسه فبعض الباحثين يشرحون هذه الفكرة ضمن سياق تاريخي وحضاري عام يصطلحون عليه بعبارة « صدمة الحداثة » [17] فالجزائر قد وعت تخلفها بفعل إدراكها للتقدم الحضاري الذي ينعم فيه الاستعمار ، إن وقوع الضحية في أسر الجلاد لمدة سنوات ، قد أدى بالضحية إلى إدراك ضعفه من جهة ،و التعرف على أسباب ومكونات قوة جلاده من جهة ثانية ، ومن هنا كانت صدمة الحداثة وتفجر التفكير العام في البحث عن الخلاص من أسر الاستعمار ، فتجلت دروب المقاومة كمنهج عام يعيد ترميم وبناء الذات بمواجهة هذا الآخر المغتصب « إن الاحتلال الفرنسي للجزائر عملية جراحية فظيعة مزقتها ، ولكنها نفعتها ، لقد استفاقت من نومها ، فجلست تمسح الكرى عن عينيها ، وتنظر حولها لتتبين الطريق الذي تسلكه ، والوسائل التي تتذرع بها للتخلص من العدو » [18].

ورغم أن مختلف الدراسات التاريخية تؤكد على أن المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي لم تتوقف منذ أن وطئ هذا الاستعمار أرض الجزائر إلا أن تلك المقاومات سواء أكانت عسكرية – كما أسلفنا –

---

[15] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية، ج1 ، 1860 – 1900 ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان ، ط1 ، سنة 2000 ، ص ص 383 - 384 .

[16] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية، ج2 ، 1900 – 1930 ، ط4 ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان، 1992 ، ص 57.

[17] – ينظر : أدونيس : الثابت والمتحول : ج 3 ، صدمة الحداثة ، ط4 ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، ص ص 253 – 278 .

[18] – دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ، ص 33 .

أم سياسية ثقافية تجلت في كتابات " حمدان خوجة " [19] وغيره من المثقفين قرابة القرن من الزمان إلا أن تلك المقاومات كان يعوزها التنسيق والتجنيد العام فظلت بدون فاعلية وكان لزاما انتظار السنوات الأولى من القرن العشرين ، حيث ستشهد ميلاد الحركة الوطنية الجزائرية ويقدم "سعد الله ، أبو القاسم" تشخيصا دقيقا لذلك العهد فيقول : « كان الشعب الجزائري في غليان كبير بين سنوات 1900 – 1914 . وقد كانت هناك عوامل كثيرة ساهمت في خلق هذه الظاهرة . فمن الوجهة الداخلية شهدت الجزائر ظهور النخبة المثقفة بالفرنسية ، وانتعاش الثقافة الوطنية عن طريق العلماء ، وميلاد الصحافة الوطنية وتكوين التجمعات السياسية ، ومقاومة عنيفة لفكرة التجنيس والخدمة العسكرية الإجبارية تحت العلم الفرنسي » [20] لقد كانت لتلك الهبة الجزائرية عدة أسباب موضوعية داخلية وخارجية جعلت المجتمع الجزائري في لحظة فارقة يصفها " جغلول ، عبد القادر " بقوله : « السنوات الأولى من القرن العشرين : المجتمع الجزائري متأرجح بعد أن عمل فيه بعمق وتطور الاستعمار ، مجتمع يحكمه قانون التبعية الأهلية ، مجتمع مفتقر مكون من مدن – ثكنات تراقب أريافا حيث تقلبات الطقس والأمراض السارية تحول الفلاحين إلى « مساكين » تائهين على الطرقات ، مجتمع منزوع الثقافة بفعل هدم وإخضاع الأجهزة الثقافية لما قبل الاستعمار. السنوات الأولى من القرن العشرين : يستهل المجتمع الجزائري ، المرحلة الأولى من نهضته التاريخية متلمسا خطاه ، وتظهر العناصر الأولى من انتلجنسيا جديدة » [21] .

لقد تحملت الطبقة المتنورة مسؤولية قيادة المجتمع الجزائري إلى ميادين مقاومة الاستعمار الفرنسي وفق مناهج وأساليب جديدة تطلق عليها الأدبيات التاريخية مصطلح المقاومة السياسية والثقافية ، وهي تلك المقاومة التي انتحت بالاستعمار مناحي إعادة بناء الذات الجزائرية من خلال استرجاع الهوية ومقومات الشخصية الوطنية، مقاومة استهدفت استرجاع الإنسان الجزائري من براثن التيه والخنوع قبل استرجاع الأرض ، فبين منهجية الرفض للاحتلال في السنوات السابقة وأساليب المقاومة في هذه اللحظة الفارقة بون شاسع يشرحه " سعد الله ، أبو القاسم " بقوله: « بينما لجأت الجزائر القديمة إلى الثورة لمعارضة الحكم الفرنسي ، لجأت الجزائر الفتاة إلى النشاطات الاجتماعية والثقافية لنفس الهدف ، وبوحي من روح النهضة ، خلق الجزائريون لأول مرة صحافة وطنية ، ونوادي وجمعيات إصلاحية ، ونادوا بالتحرير عن طريق التعليم ، وقد بدأوا لأول مرة أيضا يحاولون كتابة تاريخ أجدادهم ويبعثون الحياة في وثائق مغطاة بالغبار في لغتهم الوطنية ، وهكذا ، فقد شهد العقد الأول من هذا القرن [يعني القرن

[19] – ينظر مثلا : حمدان بن عثمان ، خوجة : المرآة ، تقديم وتحقيق وتعريب : الزبيري ، محمد العربي ، ط1 ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر ، 1975 .

[20] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية، ج2 ، 1900 - 1930 ، ص 130.

[21] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 61 .

العشرين] نشاطات حية قادها كل من المحافظين والنخبة» [22] لقد تحركت مختلف القوى الوطنية لنجدة الجزائر وتخليصها من الاستعمار ، وحتى وإن انقسمت تلك القوى في مشاربها ومنطلقاتها من كتلة المحافظين وهم زعماء الدين وبعض الإقطاعيين والمرابطين والمثقفين التقليديين والعلماء أمثال الشيخ : عبد القادر البجاوي ، وسعيد بن زكري ، وعبد الحليم بن سماية ، وحمدان بن الونيسي ومولود بن الموهوب وغيرهم أو جماعة النخبة وهم ثريات الشبان المتخرجين من الجامعات الفرنسية ، فجمعوا في تكوينهم بين الثقافة العربية والثقافة الفرنسية فعمدوا إلى التفريق بين فرنسا الديمقراطية وفرنسا الاستبدادية. ثم استعانوا بالأولى ضد الثانية[23].

لقد رفعت هذه القوى الوطنية لواء المقاومة السياسية والثقافية ، واستطاعت بالوسائل السلمية إحراج الاستعمار وتحويل موقعه من الفعل إلى موقف رد الفعل ، لقد كان وعي تلك القوى منصبا حول حقيقة : « إن الجزائر مريضة يجب أن تشفى ، نائمة يجب أن تصحو ، يجب أن تسترجع شبابها وقواها لتستطيع الصراع الذي يعقبه النصر » [24] ففي حين رفعت الأحزاب السياسية لوائح مطالبها منافحة عن حقوق الجزائريين دافعة عنهم الظلم والجور بالنضال السياسي ، اشتغلت الجبهة الثقافة بتياراتها المختلفة بمجالات التوعية والتثقيف والتربية والتعليم في سبيل إعداد الإنسان الجزائري المدرك لحقيقته والقادر على تغيير حاضره والصانع لمستقبله بنفسه ، لقد اتسمت هذه المقاومة الثقافية بالشراسة والعمق فكانت هي المنبع الأصيل للمقاومة السياسية تغرف من ينبوعها الصافي فتزداد مطالبها قوة ووضوحا . « ولعل أي مؤرخ للحياة العامة في الجزائر ، على عهد الاحتلال الفرنسي ، يقتنع بأن حالة الشعب الجزائري تطورت على هون انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى ، تمثل ذلك في بناء المدارس الأهلية التي كانت تتخذ اللغة العربية لسانا للتعليم فيها ، وفي إصدار الصحف الوطنية ذات التعبير العربي في معظمها ، وفي ظهور حركة أدبية مقبولة ، بالإضافة إلى ظهور وعي وطني عام أفضى إلى تأسيس أحزاب سياسية، وفي طليعتها حزب الإصلاح للأمير خالد الذي انطلق في نشاطه منذ عام 1919، ثم حزب « نجم إفريقيا الشمالية » الذي تأسس بالمهاجر الفرنسية سنة 1926 وجمعيات دينية وثقافية كثيرة أخرى مثل جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست سنة 1931 . وإذن ، فلا أحد يستطيع أن يرفض وجود هذه النهضة في الحياة العامة للشعب الجزائري – انطلاقا ولنكرر ذلك للتبيين – من عام 1919 »[25] .

---

[22] - سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 – 1930 ، ص 133.

[23] - ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 – 1930 ، ص ص 145 – 172.

[24] – دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ، ص 33 .

[25] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج1 ، 1830 – 1962 ، ص 50.

3 – معالم المقاومة الثقافية وأشكالها

لقد تعددت معالم النهضة الثقافية والفكرية في الجزائر ، فكانت منارات تقاوم ليل الاستعمار ، واتضح جليا أن الجزائر قد شرعت تتلمس طريقها انطلاقا من جبهة ثقافية متعددة المعالم والمحاور والأشكال ولكنها متفقة جميعا على الشعور بالوجود الجزائري بمواجهة استعمار بدوره سخر كل قواه ومناهجه لاجتثاث هذا الوجود . فالمؤرخ " سعد الله ، أبو القاسم " يذكر أن هذه النهضة الجزائرية قد ولدت نتيجة لثلاثة عوامل يعددها كما يلي :

« أولا : الاتصال المباشر مع الثقافة الأوروبية

ثانيا : تأثير الشرق الأدنى خلال نداء حركة الجامعة الإسلامية

ثالثا : التطورات العالمية كنتيجة للصراع بين القومية والامبريالية » [26].

فبالنسبة للعامل الأول ، فإنه يتجلى في الدور الريادي الذي اضطلعت به تلك النخبة الصغيرة من المثقفين الجزائريين الذين تحصلوا على ثقافة فرنسية ، ويصف " جغلول، عبد القادر " ظهور هذه النخبة وحقيقتها : « وتظهر العناصر الأولى من انتلجنسيا محدودة ترتب جزئيا على الأقل في الجهاز الثقافي الاستعمار ، انتلجنسيا محدودة. عشية الحرب العالمية الأولى ،كانت الجزائر تعد 240 مدرسا و40 من حملة الشهادة الثانوية و25 محاميا وطبيبا . انتلجنسيا هشة : نخبة صغيرة دون قاعدة اجتماعية مهمة»[27] إن هذا الحكم بكون هذه النخبة صغيرة وهشة يحتاج إلى تدقيق على اعتبار أن قلة عددها لن يحول دون فاعليتها في المساهمة الإيجابية في نهضة الجزائر لقد أفرزت هذه النخبة قيادات سياسية وثقافية بارزة أمثال : الأمير خالد والدكتور بن جلول وفرحات عباس وغيرهم . وأما بالنسبة للعامل الثاني فيوضحه " تركي رابح " بقوله « وقد بلغت البعثات العلمية التي تمكنت بصفة فردية – وبطرقها الخاصة – من الخروج من الجزائر ، والذهاب للدراسة في مصر ، أو سوريا ، أو الحجاز ، أو تونس ، أو المغرب ، ثم عادت بعد ذلك إلى الجزائر دورا بالغ الأهمية في بعث اليقظة العربية الإسلامية في

[26] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 ، 1930 ، ص 187 .

[27] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 61 .

الجزائر في القرن العشرين ، وكان أفراد هذه البعثات العلمية هم الطليعة التي نهضت بالجزائر نهضتها الفكرية الكبيرة في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين » [28] ويذكر الباحث من الأسماء : عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي والطيب العقبي والعربي بن بلقاسم التبسي وغيرهم من العلماء الذين قامت على كاهلهم فيما بعد حركة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931 وأما العامل الثالث فيتمثل تأثيره فيما أحدثته الحرب العالمية الأولى 1914 – 1918 من ردات فعل يعبر عنها " مرتاض ، عبد الملك " بقوله : « ولعل أكبر ما خرج به الناس ، ممن ظلوا أحياء ، من تلك الحرب الطاحنة الهوجاء أنه لا شيء عاد كما كان حتى لوليص على أن يعود كما كان، ولا ما كان أصبح ممكنا أن يكون ... ! » [29].

إن ظهور الأحزاب السياسية في الجزائر مؤشر هام على تنامي الوعي بالذات وتلمس الطريق السلمي للمطالبة بالحقوق : « وقد أعطت إصلاحات سنة 1919 فرصة لظهور عدة اتجاهات سياسية ، ومنها الاتجاه الوطني الإسلامي ، كما أسماه بعضهم عندئذ، وهو الذي تزعمه الأمير خالد . ويعتبر الأمير خالد بحق فاتحة عهد في الاتجاهات السياسية الوطنية وقلمه وهندامه وثقافته وبرنامجه ، كلها جديدة على الحركة الوطنية . وكان نفيه من طرف المستعمرين قد جعل منه شهيد الوطنية » [30] ورغم أن " سعد الله ، أبو القاسم " في بحثه حول الاتجاهات الفكرية والثقافية للحركة الوطنية [31] يحدد لها أربعة اتجاهات سياسية هي :

1- الاتجاه الثوري
2- الاتجاه المعتدل
3- الاتجاه العالمي
4- الاتجاه العربي الإسلامي .

إلا أن تعدد هذه الاتجاهات لم يؤثر على وحدة الهدف العام في رفع الغبن عن الجزائر واسترداد حريتها بفك قيودها من ربقة الاستعمار ، هكذا كل الطرق تؤدي إلى الجزائر ، وإذا كانت المقاومة السياسية قد تجلت واضحة في النضالات الحزبية بما فيها من صخب وضجيج فإن المقاومة الثقافية قد تلمست طريقها إلى أعماق الإنسان الجزائري بهدوء كالهمس تنشد إحياء ما مات فيه من عزيمة وتوقظ حواسه النائمة وتسكب في جوانحه شوق الحياة الحرة الكريمة ، فكما يرى " جغلول ، عبد القادر " أن

---

[28] – تركي ، رابح عمامرة : الشيخ عبد الحميد بن باديس : رائد الإصلاح الإسلامي والتربية في الجزائر، ط5 ، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال ، الجزائر ، 2001 ، ص 131 .

[29] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج1 ، 1830 – 1962 ، ص 52 .

[30] – سعد الله ، أبو القاسم : أفكار جامحة ، م ، و، ك ، الجزائر ، 1988 ، ص 34 .

[31] – ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : المرجع نفسه ، ص ص 23 - 46 .

الجميع قد اقتنع « بحتمية نقل الصراع إلى الجبهة المطاطة ، جبهة بناء مجتمع مدني جزائري جديد سيتيح نضجه فيما بعد استئناف المجابهة الحاسمة مع الدولة الاستعمارية على أسس جديدة ، مباشرة ، تفسح المجابهة السياسية العسكرية المجال لإعداد فلك ثقافي جديد » [32] .

ورغم أن الفعل السياسي يختلف عن الفعل الثقافي إلا أن الحركة الوطنية الجزائرية قد حلقت بهذين الجناحين كليهما في تناغم وتفاعل تام فتلونت السياسة بالقناعات الثقافية وسارت الثقافة نحو تطلعات سياسية ، تستشرف آفاقا مستقبلية لجزائر تسترجع هويتها وشخصيتها وبالتالي حريتها فالمقاومة الثقافية قد شكلت كل معالم النهضة الجزائرية فالسياسة جزء من الثقافة لأن الثقافة هي الأصل والمعين الذي تستقي منه السياسة قيمها وتوجهاتها ونظمها وقوانينها .

لقد اتسمت المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي بالشمولية وتعدد الأشكال والمنابر والميادين في مشهد بدا فيه كل ملمح ثقافي جزائري يخوض مواجهته الكبرى ضد الاستعمار ورغم أن المؤرخين كثيرا ما يهتمون بالصراعات العسكرية إلا أن مواعيد الحروب وتلك المواجهات العسكرية ، تستند دائما على خلفيات قوية من الصراعات والمواجهات الثقافية ، فموعد ثورة أول نوفمبر 1954 ما كان ليتحدد لولا سنوات من المقاومة الثقافية ، « فهذه الثورة العظيمة وقع التحضير لها على امتداد خمسة وثلاثين عاما على الأقل، أي منذ ظهور حركة الإصلاح للأمير خالد عام 1919 إلى عام 1954»[33].

إن جبهة المقاومة الثقافية متعددة المعالم والأشكال ، ويمكن أن نبرز بعضها كما يلي :

1- إنشاء تعليم مواز للتعليم الرسمي الفرنسي : حيث سارع حزب الشعب الجزائري وكذا جمعية العلماء المسلمين الجزائريين إلى إنشاء مدارس عربية حرة في مختلف المدن والقرى الجزائرية ، أوكلت لها مهمة « إصلاح النفوس بالتربية الدينية ، وإنارة العقول بالتعليم الصحيح، وإصلاح المجتمع ليشفى من التقاليد المضرة ، وينبذ الخمول وعدم الثقة بالنفس ... إن تعليم الصغار وتربيتهم تربية دينية صحيحة وإصلاح نفوس الكبار بالوعظ والإرشاد في النوادي والمساجد هو سبب نهضة الجزائر »[34]. ويتفق المؤرخون على أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين قد لعبت دورا أساسيا في مجال نشر التعليم العربي الإسلامي حيث يذكر " مرتاض عبد الملك" [35] أن هذه الجمعية قد أسست إلى غاية سنة 1955 أكثر من أربعمائة مدرسة عصرية بلغ عدد المعلمين فيها قريبا من السبعمائة معلم على حين بلغ عدد تلامذتها زهاء خمسة وسبعين ألف تلميذ ، كما أنها أسست معاهد ثانوية مثل معهد عبد الحميد بن باديس والمدرسة الكتانية بقسنطينة . ويمكننا أن نعتبر هذه المدارس حصونا حقيقية نافحت

---

[32] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 62 .

[33] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج1 ، 1830 – 1962 ، ص 18.

[34] – دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج 1 ، ص 33 .

[35] – ينظر : مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج 1 ، ص ص 52 - 53 .

عن الشخصية العربية الإسلامية للجزائر ، وحالت دون ذوبان المجتمع في سياسات الفرنسة والتنصير والإدماج والتجنيس التي انتهجها الاستعمار الفرنسي ، كما كان لهذا النشاط التعليمي دور بارز في تعليم المجتمع وتوعيته وتصحيح عقيدته وتهذيب أخلاقه متخذا من الكتاتيب القرآنية والمدارس والزوايا والمساجد فضاء لتعليم الصغار والكبار .

2- ظهور الصحافة الوطنية : فرغم أن الصحافة الوطنية الجزائرية سواء باللغة الفرنسية أو العربية قد بدأت بداية استعمارية بحتة باعتبار الاستعمار صاحب فكرتها وتقنياتها ووسائل طباعتها . إلا أن تاريخها في سبيل الانعتاق من سيطرته وتحويلها إلى سلاح لمقاومته هو تاريخ كما يشير : " ناصر ، محمد " : « حافل بالصراع والمقاومة، زاخر بآيات الصبر والتحدي ، تضافرت عليها أسباب التثبيط والعرقلة من كل جهة وامتدت إليها الأيدي بالطعن من كل جانب، فتحملت الطعنات رغم نفاذها وتخطت العراقيل وهي شائكة فكتب لها الخلود ظافرة ومستشهدة فقد أدت رسالتها كاملة غير منقوصة ، واحتضنت راية الكفاح في كل مجالاته ، ويكفيها فخارا أن تكون لها اليد الطولى في تحرير الوطن الجزائري يوم كان التحرير فكرة متحمسة في رؤوس الوطنيين وأمنية عزيزة في أعين المحرومين »[36]. فالصحافة باعتبارها منبرا إعلاميا ينشر الأخبار ويحتضن المقالات قد ساهم بفاعلية في جبهة المقاومة الثقافية للاستعمار حيث « قام المثقفون الجزائريون من خريجي المدرسة الفرنسية وهؤلاء الذين تلقوا تعليمهم في جامع الزيتونة في تونس بمسؤولية تطوير الصحافة الجزائرية في تلك الفترة بعدم تناسقها وتعدد تياراتها السياسية وتنوع اتجاهاتها الاجتماعية وأساليبها الدعائية ، وذلك بسبب وجود تيارين فكريين مختلفين يسيطران عليها من ذوي الثقافة الفرنسية وذوي الثقافة العربية » [37] وإذا كانت الصحف الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية قد ظهرت عقب الحرب العالمية الأولى متأثرة بشخصية الأمير خالد وبنشاط جماعة النخبة ومن هذه الصحف نذكر « الأقدام 1919 – 1923 » و« صوت البسطاء 1922 – 1939 » و« التقدم 1923 – 1931 » ، فإن الصحافة الجزائرية الناطقة باللغة العربية قد تميزت بالتعدد وسرعة التوقف ومن هذه الصحف نذكر : « النجاح 1919 » و«الشهاب 1925» و« البلاغ الجزائري 1926 » .

لقد أكد " مرتاض ، عبد الملك على « أن أهمية الإعلام في التعريف بالقضية الوطنية ، والتمكين لها في نفوس الوطنيين الجزائريين وكيف أن المثقفين والمفكرين والأدباء الجزائريين لحنوا إلى أهمية دور الإعلام في مقاومة الاحتلال الفرنسي بالكلمة والرأي والفكرة والموقف فعمدوا إلى إصدار صحف كثيرة معظمها باللغة العربية ، فكانت مقاومتهم الفكرية مزدوجة : التوكيد على أن اللغة العربية هي اللغة

[36] – ناصر ، محمد : المقالة الصحفية الجزائرية ، المجلد الأول ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1978 ، ص 41 .

[37] – عبد الرحمن ، عواطف : الصحافة العربية في الجزائر ، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية 1954 - 1962 م ، و، ك ، الجزائر ، 1985 - ص 33 .

الوطنية للشعب الجزائري ، لا لغة المحتل : الفرنسية من وجهة ، وعلى أن الجزائريين لم يموتوا ولم ينتهوا ، وهم مزمعون على مقاومة الاحتلال بكل الوسائل التي يمتلكون ، من وجهة أخراة »[38] . لقد بذلت الصحافة الجزائرية مجهودات جبارة في تحصين المواجهة السياسية والثقافية ضد الاستعمار ، فلقد اضطلعت الصحف العربية بمهمة : « خلق ثقافة وطنية باللغة العربية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لاستعادة الشخصية الجزائرية ، وبينما كانت الصحف الجزائرية الناطقة بالفرنسية تركز اهتمامها على مشاكل التطور الفكري والسياسي للمجتمع الجزائري ، فقد اهتمت الصحف العربية بالمشاكل الاجتماعية والدينية »[39] . ونظرا لأهمية دور الصحافة في المقاومة فإننا نلاحظ سعي مختلف الأحزاب السياسية وكذا الجمعيات إلى خلق منابر إعلامية خاصة بها حيث يؤكد " سعد الله ، أبو القاسم " أنه : « ومن الظواهر الهامة التي جاء بها العقد التالي للحرب هو إعادة ظهور وتدعيم الصحافة الوطنية فكل اتجاه سياسي وثقافي سبقت الإشارة إليه تقريبا كان له صحافته الخاصة التي تعكس برنامجه ، ومن بين الصحف والمجلات المؤثرة خلال العشرينات : « الإقدام » الناطقة باسم الحزب الإصلاحي ، « المنتقد » و« الشهاب » الناطقتان باسم العلماء ، و«التقدم » الناطقة باسم الحزب الليبيرالي ، و«النجاح » التي كانت عندئذ مستقلة . ومعظم هذه الصحف كانت إما بالعربية وإما باللغتين»[40] ولقد أدركت الإدارة الفرنسية ما للصحافة من أثر في نهضة الشعب الجزائري فقاومتها علانية وحاصرتها بالمراقبة والمنع والمصادرة ، فما تكاد الصحيفة تمنع من الصدور حتى تسارع هيئة تحريرها إلى بعثها من جديد بعنوان مغاير في لعبة شد ومد بين هذه الصحيفة أو تلك مع الاستعمار فقد أصدرت جمعية العلماء عديد الصحف ، بل إننا نجد من رجال الإعلام الجزائريين من خاض لوحده حرب الصحافة ضد الاستعمار ، فكان يؤسس الواحدة تلو الأخرى ضاربا أروع الأمثلة في المقاومة والتضحية ، هذا ما ينطبق — مثلا — على أبي اليقظان [41].

3- النوادي والجمعيات والمنظمات : لقد وعت القوى الوطنية أن إعادة ترميم البنى العميقة للمجتمع الجزائري يتطلب تأسيس مجتمع مدني واع بالرهانات الحضارية التي تواجهه فاتجه عمل تلك القوى إلى تأسيس النوادي والجمعيات والمنظمات ، ومن خلال استقطاب مزيد من الأعضاء والمنخرطين وتمكينهم من المشاركة والحضور في الأنشطة المختلفة كالتربية والتعليم والكشافة وممارسة الفنون وحضور الندوات والمحاضرات فإن تلك التنظيمات قد تحولت إلى حصون قوية في المقاومة الثقافية للاستعمار ،

---

[38] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج2 ، 1830 - 1962 ، ط1 ، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ، 2003 ، ص 203 .

[39] – عبد الرحمن ، عواطف : الصحافة العربية في الجزائر ، ص 42 .

[40] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 ، 1930 ، ص 296 .

41 - ينظر : اليقظان (أبو) ، إبراهيم عيسى : تاريخ صحف أبي اليقظان ، تقديم وتعليق : ناصر ، محمد صالح ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2003 .

ويذكر " سعد الله ، أبو القاسم " [42] أن من بين المنظمات الثقافية التي ساهمت في النهضة الجزائرية الجمعية التوفيقية وقد انشئت هذه الجمعية سنة 1908 ، ثم أعادت النخبة تنظيمها سنة 1911 برئاسة الدكتور ابن التهامي ، كما نجد نادي صالح باي في قسنطينة والذي تأسس سنة 1908 برئاسة المولود بن الموهوب وكان يضم ألفا وسبعمائة عضوا وكان له فروع كثيرة في مدن الجزائر حيث ساهم في نشر التعليم وساعد على تحرير الجماهير الجزائرية .

كما ساهمت الجمعية الرشيدية والتي تأسست سنة 1894 في الجزائر العاصمة من طرف شبان جزائريين من خريجي المدارس الفرنسية الجزائرية ، وكانت الجمعية تصدر نشرة بالعربية والفرنسية وتعقد سلسلة من المحاضرات وتساعد على نشر التعليم والأخوة ، وهكذا أدت هذه التنظيمات الرائدة دورا تنويريا وثقافيا كبيرا نراه يتجسد فيما بعد في تأسيس الأحزاب السياسية وخلق الصحف والمراكز التعليمية إضافة إلى خلق تنظيمات متخصصة في المجالات الدينية والرياضية والفنية كالجمعيات والنوادي المسرحية التي بادر بتأسيسها الأمير خالد في عدة مدن جزائرية إضافة إلى المنظمات الكشفية . ولعل هذه الصورة تتضح جليا في الدور المحوري الذي أدته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بعد تأسيسها سنة 1931 في تاريخ الجزائر عامة وفي المقاومة الثقافية للاستعمار على وجه الخصوص والتي تأسست في العاصمة انطلاقا من نادي الترقي . وعن دور نادي الترقي بالذات في النهضة الجزائرية واحتضان المقاومة الثقافية للاستعمار يؤكد "مرتاض، عبد الملك " : « فقد كان هذا النادي مأقطا عظيما يطفح بالنشاط الأدبي، ويفيض بالخصب الفكري، ويكتظ بالعلم والعلماء، ويحفل بالخطب والخطباء»[43].

4- ازدهار الفنون : لقد شكلت الفنون الجزائرية بمختلف أنواعها وتجلياتها البعد العميق للمقاومة الثقافية للاستعمار ، فبواسطة هذه الفنون تم التعبير عن تمسك الجزائري بكينونته ووجوده وشخصيته ، فكان الفن مرآة عاكسة وحصنا منيعا لرفض الاستعمار ومقاومته ، وسواء كان هذا الفن قصيدة ، مقالة ، مسرحية ، خطبة ، أنشودة ، قصة ، أو لوحة زيتية ، فإن حضور المقاومة جلي في كل تلك الإبداعات الفنية إذ يذكر "سعد الله ،أبو القاسم " هذه الحقيقة فيقول: «كما ساهم الشعر والأدب الشعبي ، والرسم ، والموسيقى ، والمسرح أيضا في النهضة الثقافية .... وقد ساهمت عائلة راسم في حقل الرسم ، مع التركيز على الحوادث التاريخية والحياة الاجتماعية .كما أن جماعة من الجزائريين قد خلقت مسرحا وطنيا » [44]

لقد قاوم الإبداع الفني الجزائري الاستعمار ، بتعدد أنواع تلك الفنون وأشكالها المتاحة والمعروفة لدى الجزائري في ذلك الوقت وسواء كان ذلك الفن راسخا في المجتمع ، أو مستحدثا بفعل حركة

---

[42] – ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 – 1930 ، ص 137 وما بعدها.

[43] – مرتاض ، عبد الملك : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925 ، 1954 ، ط2 ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1983 ، ص 40 .

[44] – سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2 ، 1900 – 1930 ، ص 144 .

التثاقف مع الحضارة الأوروبية مثل فن المسرح الذي ارتبط ظهوره في الجزائر بظهور الحركة الوطنية الجزائرية ، فقد ارتبطت كل تلك الإنتاجيات الفنية الجزائرية بفضاء المقاومة . وإذا كان " خرفي ، صالح " يركز على أهمية الفن الناطق بالحرف العربي مبينا معاناته في قوله : «لقد كان الفن العربي المقاوم في الجزائر المستعمرة لا يكاد يرى النور حتى تلتهمه النار » [45]فإن الحقيقة هي أن الفن الجزائري قد ناضل وقاوم سواء كان ناطقا بالعربية الفصحى أو ناطقا باللغة الفرنسية حيث غنم بعض المثقفين الجزائريين لغة المستعمر واستخدموها سلاحا لمقاومته ودحره وفضحه ، أو باللهجة الدارجة حيث نلحظ ذلك بوضوح في دور الأدب الشعبي في المقاومة إذ يجزم "ابن الشيخ ، التلي " أن بعض الشعراء الشعبيين « كانوا أشد صرامة ، وأكثر صراحة من بعض الشعراء المدرسيين » [46] فقد كان موقف الشاعر الشعبي كما يرى هذا الباحث ، موقفا وطنيا ، معبرا عن آمال الشعب الجزائري وآلامه ومن جهته يرى " بورايو ، عبد الحميد " [47] أن القصص الشعبي بالقطر الجزائري قد أدى عدة وظائف سياسية في المواجهة ضد الاستعمار ، حيث كان المداح أو القوال يروي قصصا من بطولات التاريخ العربي الإسلامي أدت وظائف الدفاع عن الذات والمحافظة على الشخصية الوطنية ، واستخدمت في التعبير عن المشاعر المكبوتة وأماني الانعتاق والتحرر وبث روح المقاومة من جهة أخرى.

ومما تقدم نخلص إلى أن الفن الجزائري وبحكم ظروف المرحلة التاريخية التي كان يمر بها المجتمع تحت نير الاستعمار الفرنسي ، قد اتسم بطابع المقاومة في موضوعاته ومحتواه العام بل وحتى في قيمه الفنية والإبداعية التي تأثرت بوطأة الاستعمار من جهة وبالنزوع نحو المقاومة والتحرر من جهة أخرى ، فالفضاء الثقافي الجزائري بما فيه وما عليه كان يفرض نفسه بالحضور أمام سلطة استعمارية تفرض عليه الموت والغياب وبقدر سعي الاستعمار لاجتثاث هذه الثقافة ، فإنها كانت توطد دعائمها وتزداد قوة ومناعة ، فكل مكونات الثقافة الجزائرية ومركباتها وقطاعاتها الفكرية والمادية وأنساقها كانت تخوض حرب وجودها وبقائها من جهة كما طورت فاعليتها لتكون ثقافة مقاومة تحرض إنسانها على فعل التغيير فالوظيفة التاريخية للثقافة كما يؤكد"الجابري ، محمد عابد" هي « وظيفة التوحيد المعنوي ، الروحي والعقلي » [48] وهذا ما فعلته المقاومة الثقافية الجزائرية للاستعمار إذ وحدت كل القوى لمحاربة هذا الاستعمار والقضاء عليه .

---

[45] – خرفي ، صالح : شعر المقاومة الجزائرية ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر ، د ، ت ، ص 6.

[46] – الشيخ (بن) ، التلي : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، م ، و، ك ، الجزائر 1990 ، ص 45 .

[47] – ينظر : بورايو ، عبد الحميد : دراسة بعنوان : رواية القصص الشعبي في الجزائر ، مجلة الرؤيا ، العدد الأول ، السنة الأولى ،ربيع 1982 ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ص ص 16 - 29 .

[48] – الجابري، محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي ، ط2 ، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت، مارس 1999، ص 26

فشكلت بذلك « القاعدة الخلفية لاندلاع الثورة التحريرية » [49] إذ عمقت الوعي ورسخت القناعة لدى عموم المجتمع الجزائري ، بضرورة إعلان الثورة العارمة ضد الاستعمار الفرنسي في أول نوفمبر 1954 وهذا ما يؤكده " سعد الله ، أبو القاسم" في خلاصة استنتاجه لبحث الاتجاهات الفكرية ، والثقافية للحركة الوطنية فيقول : « إن ثورة نوفمبر في رأينا لم تأت عفوا أو طفرة ، ولكنها جاءت تتويجا للتيارات التي ذكرناها . إنها حصيلة تجارب النجاح والفشل لكل الشعب الجزائري »[50] .

---

[49] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ، ج1 ، ص 369 .

[50] – سعد الله ، أبو القاسم : أفكار جامحة ، ص 46 .

نشوء المسرح الجزائري في ظل الحركة الوطنية
(بذور المقاومة : التجارب والرواد)

1 – أسئلة الظاهرة المسرحية

إن الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر ، يلاحظ أولا قلة الكتابات في هذا المجال، وإن وجدت فهي إما بأقلام أجنبية ، أو عربية ، تحاول فرض رزنامة تاريخية على المسرح الجزائري انطلاقا من مقارباتها العامة لتاريخية المسرح العربي ، ويلاحظ ثانيا تعدد التصورات والتحديدات التاريخية وذلك بسبب عدم الاتفاق حول الشكل المسرحي الذي تبنى عليه تلك التحديدات التاريخية ، ومن الواضح أننا – على الأقل – أمام خطين زمنيين متوازيين : فإذا احتكمنا للشكل اليوناني للمسرح والذي قعد له "أرسطو " وتطور فيما بعد وفق ما يعرف بنمط مسرح العلبة أو الطريقة الإيطالية ، فإن هذا المسرح لم يظهر عند العرب إلا سنة 1847 على يد مارون النقاش ، وفي الجزائر كانت بداياته في العشرينيات من القرن العشرين ، بتوجيه ورعاية من الأمير خالد ، وبوساطة استضافة فرق مسرحية عربية . وطبعا فإن هذا التأخر في نشأة المسرح العربي مقارنة بالعالم الغربي العريق في مجال المسرح ، قد دفع بكثير من الباحثين إلى اعتبار ذلك : « خسارة حضارية وسبة تاريخية »[51] ، ينبغي الرد عليها ، إبرازا لأصالة الذات العربية ، وذلك بتقديم التبريرات المنطقية التي دفعت بالعرب وهم المتفوقون حضاريا في العصور الماضية إلى الإعراض عن إدخال فن المسرح بشكله اليوناني إلى الثقافة والبيئة العربية ، فحركة التثاقف التي حدثت بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة اليونانية قد أدت إلى استفادة الأولى من الثانية، فما أكثر ما أخذ وترجم العرب من علوم اليونان ومعارفهم ، وربما يكون فن المسرح هو اللون الوحيد الذي ظل خارج دائرة اهتماماتهم ، رغم أن لا أحد بإمكانه إنكار قوة التراث المسرحي اليوناني بقواعده وأصوله ، وبإنتاجاته الإبداعية أيضا ، وتذكر " تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا "[52] أن الجزائر هي التي احتضنت بين عامي 1968 – 1969 المناقشات الحامية التي كرست لمسألة ظهور وتطور المسرح العربي ، بمبادرة من " عزيزة ، محمد " [53] ، حيث حاول المشاركون في الحوار أن يفسروا قبل كل شيء قضية إهمال الفن المسرحي أو دخوله طيات النسيان طيلة هذه الفترة على الرغم من ثراء الثقافة العربية . ومن أهم التفاسير

---

[51] – مسكين ، محمد : « المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية ، وغياب الرؤية التاريخية » ، مجلة الفصول الأربعة ، منشورات رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى ، العدد 34 ، السنة التاسعة 1986 ، ص 208 .

[52] – تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن ، ط1 ، دار الفارابي بيروت ، 1981 ، ص 10.

[53] – ينظر ، عزيزة ، محمد – الإسلام والمسرح – ترجمة : الصبان ، توفيق – مطبوعات دار الهلال – عدد – 243 أفريل 1971 .

التي طرحها الباحثون [54] للإجابة عن سؤال غياب فن المسرح في الثقافة العربية إلى غاية سنة 1847 م نجد :

1- غياب فلسفة الصراع في الدين الإسلامي ، في حين أن الصراع جوهر فن المسرح . كما أن المسرح اليوناني مسرح وثني .

2- طبيعة المجتمع العربي المحكوم بعادات تمنع المرأة من التمثيل ، وتنظر إلى فن المسرح باعتباره شكلا من أشكال اللهو .

3- صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل إذ المطلوب في لغة المسرح أن تكون ديناميكية درامية لأن المسرح ليس فن النخبة وإنما هو فن الناس والساحات .

4- كثرة الحل والترحال في المجتمع العربي في حين أن المسرح فن المدينة .

5- اعتزاز العرب بثقافتهم وخاصة فن الشعر ، وعدم تأثرهم بفنون الشعوب الأخرى .

6- أن المسرح اليوناني الذي لم يخضع لتأثيرات المسيحية قد اندثر في الوقت الذي بدأت فيه الترجمة من اليونانية إلى العربية ، فلم تتوفر للمسلمين الفرصة لنقل فن كان محاربا من طرف الديانة المسيحية .

لقد أصيبت الذات العربية في العصر الحديث بحالة من الإحباط الحضاري عندما أدركت تخلفها ومدى تقدم الآخر ، فسعت على مستوى الخطاب المسرحي إلى الربط بين المسرح والهوية . « إن هذه الحالة العامة أفرزت مسرحيا ، وعلى المستوى النقدي والتاريخي . خطابا مسرحيا تبريريا ينكفئ على ذاته ولا يبحث في تاريخ المسرح العربي إلا بهدف الاحتماء » [55] .

إننا يمكن ملاحظة تجليات ذلك الخطاب التبريري في بروز فكرة أن المسرح ليس شكلا واحدا هو النموذج اليوناني وإنما هو أشكال متعددة ليس الشكل اليوناني المعروف لدينا الآن ببنايته المخصوصة ومرافقه الضرورية كالخشبة والستائر والكواليس وقاعة جلوس الجمهور وحتى شباك التذاكر ، ليس هذا الشكل إلا واحدا من عدة أشكال مسرحية عرفتها شعوب الأرض . وليس غريبا أن تكون الجزائر منبت هذه الفكرة بما تملكه من رصيد تحرري يمنح الأفكار طابع المقاومة حيث تؤكد " تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا " هذه الفكرة بالذات ، تعليقا على تلك المناقشات الساعية إلى تأصل المسرح العربي من خلال البحث في جذوره وظواهره العربية فتقول : «إن المسرح العربي بدأ بالنسبة لي في الجزائر ، أثناء تلك المناقشات الإبداعية الحامية » [56].

---

[54] – ينظر – ثليلاني ، أحسن : مسرحنا بين الغياب والحضور ، مقدمة نقدية لمجموعة مسرحيات : زيتونة المنتهى، ط1 منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2004 ، ص ص 7 - 33 .

[55] – مسكين ، محمد : المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية ، وغياب الرؤية التاريخية ، مجلة الفصول الأربعة ، ع 34 ، ص 205 .

[56] – تمارا ، ألكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 10 .

لقد استطاعت تلك الدراسات [57] بلورة فكرة أن : « الفن المسرحي موجود في كل مكان، ومن قديم الزمان » [58] .

فالفن كما يرى " إدريس ، يوسف " : « خاصية من خواص كل شعب ، والمسرح أيضا جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب »[59]. فالمسرح إذن ولد مع الإنسان ، بحكم أن الميل إلى التمثيل والتشخيص سجية وغريزة إنسانية ، « إن المسرح بدأ عند العرب كما بدأ عند غيرهم من الأمم ، فكرة بسيطة ، وممثلا فردا ، ومسرحا بدائيا وجمهورا غير مقيد ... إن الدراما العربية لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية . وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها قواعد الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية » [60] إن ما تطالب به مثل هذه الدراسات لتاريخ المسرح ، هو النظر إلى الظاهرة المسرحية في جوهرها كتمثيل وتشخيص ، وليس في شكلها كبناية وخشبة وطقوس تستقي مرجعيتها من المفهوم الأرسطي للمسرح وهو مفهوم مستلهم من النموذج اليوناني للظاهرة المسرحية . وهذا ما يحاول " برشيد ، عبد الكريم " لفت الانتباه إليه حيث يقول : « فعوض أن نفهم المسرح —كظاهرة شعبية — فقد انصرفنا بذهننا إلى ما يتعلق به من تقنيات وملحقات مختلفة . لقد فهمنا - أو أفهمونا — أن المسرح هو البناية ، ونحن أمة لها قصورها ومساجدها وقلاعها ولكن ليس لها مسارح . وفهمنا — أو أفهمونا — أن المسرح هو النص الأدبي ، ونحن أمة لها قصائد ومعلقات ومقامات ورسائل وحكايات ولكن ، ليس لديها نصوص مسرحية ، نصوص تتركب من فصول ومشاهد ومن تقنيات خاصة فهل يصح أن ندعي بعد ذلك بأننا أصحاب مسرح؟» [61] إن هذا التساؤل المشروع يرد عليه " إدريس،يوسف " فيؤكد : « حين نتكلم عن المسرح (نقصد) ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات وهذا مسرح صحيح . ولكنه ليس كل المسرح . فللمسرح أشكال كثيرة متعددة ليس هذا النوع سوى أحدها فقط ، مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق » [62] . لقد حاولت بعض البحوث دراسة خصوصيات الظاهرة المسرحية في البيئة العربية وتبيان ما يميزها عن المسرح الأوروبي : « المسرح هو الخشبة والمتفرجون ... إن هذين المفهومين ثابتان في المسرح الأوروبي وقلما

---

[57] – ينظر : أ – المرجع نفسه .

ب —كمال الدين ، محمد : العرب والمسرح ، مطبوعات دار الهلال ، عدد ، 293 ، مايو 1975 .

ج – برشيد، عبد الكريم:حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط 1 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب 1985.

د — عزيزة ، محمد : الإسلام والمسرح .

[58] – تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 40 .

[59] – إدريس ، يوسف : نحو مسرح مصري ، مقدمة نقدية لمسرحية : " الفرافير " ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د ، ت ص 20 .

[60] –كمال الدين ، محمد : العرب والمسرح ، ص ص 61 - 62 .

[61] – برشيد ، عبد الكريم ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ص 41 .

[62] – إدريس ، يوسف : « نحو مسرح مصري » ، مقدمة نقدية لمسرحية : الفرافير ، ص 07 .

يثيران الشك واختلاف وجهات النظر . أما في الشرق فالأمر يختلف لأن الظروف التاريخية الفريدة ، والتقاليد القديمة ، والوسط السكاني ، وإيقاع الحياة ، ونفسية ومزاج الشعب كل تلك أمور خلقت جوا خاصا تماما للفن المسرحي: الممثل والمتفرج ، هما العنصران الأساسيان للفن المسرحي ، قد يغيب مؤلف النص ، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه»[63]. وفي محاولة منه لمقاربة خصوصيات الظاهرة المسرحية في البيئة العربية ، يرى " إدريس ، يوسف " أن : « المأساة هناك – الإغريق – تنشأ خارج الإنسان والإرادة الإنسانية وتؤدي تغييرات مأساوية فيه وداخله ، بينما المأساة عندنا تنشأ من داخل الإنسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو لصفاته أو لمثله وتنتهي وقد فلت الزمام من يده وأصبح لهذه المأساة التي نشأت من داخل الإنسان نتائج خارج هذا الإنسان تتصل بالناس من حوله أو بمجتمعه . المأساة هناك ميتافيزيقية محضة والمأساة هنا اجتماعية محضة ، المأساة هنا تناقش العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان وجناية الإنسان على الإنسان وليست جناية القدر على الإنسان »[64] وفي الوقت الذي اتجه فيه بعض المسرحيين إلى بحث موضوع الظواهر المسرحية [65] عند العرب في سبيل اكتشاف مختلف الأشكال المسرحية في التراث الشعبي العربي ، سارع مسرحيون [66] عرب آخرون إلى استلهام تلك الأشكال وتوظيفها في نصوصهم وعروضهم .

إن الإيمان بوجود أشكال مسرحية في التراث الشعبي الجزائري ، قد جعل كثيرا من الباحثين [67] يعتقدون بأن للمسرح الجزائري جذورا تعود إلى ما قبل التاريخ ، وأن هذه الجذور قد تطورت في بداية التاريخ ثم أثناء تواجد الرومان [68] ، كما له جذور عربية إسلامية ، وإننا نلحظ هذه الجذور في التراث الشعبي الجزائري ، ممثلة في أشكال ما قبل المسرحية كطقوس الاحتفالات الشعبية ، دينية كانت أم اجتماعية ، إضافة إلى أشكال أخرى مكتملة مسرحيا ودراميا مثل : القوال والحلقة وخيال الظل والقراقوز لأنها تتضمن كل عناصر الفرجة وخاصة ثنائية العرض والجمهور ، وهما أهم شرطين في أية ظاهرة مسرحية . لقد أدت هذه الأشكال المسرحية في التراث الشعبي الجزائري دورا قويا في مقاومة

---

[63] – تمارا ، الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص ص 30 ، 31 .

[64] – إدريس ، يوسف ، « نحو مسرح مصري » ، مقدمة نقدية لمسرحية : الفرافير ، ص 39 .

[65] – ينظر : عرسان ، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب ، ج1 + ج2 ، منشورات اتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين ، مطبعة ولاية قالمة ، الجزائر 1987 .

[66] – ونوس ، سعد الله – (في سوريا) ، استلهم شكل الحكواتي – برشيد عبد الكريم (في المغرب) استلهم المسرح الاحتفالي – علولة ، عبد القادر (في الجزائر) استلهم الحلقة والقوال ... إلخ .

[67] – ينظر : جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ط1 ، مطبعة هومة الجزائر سنة 2000 ، ص ص 19 - 33 .

[68] – يذكر: جلاوجي، عز الدين: «أن المسرح أثناء الوجود الروماني في الجزائر قد عرف نشاطا كبيرا وخاصة في الفترة الممتدة من (42 ق م) إلى (429 م) دل على ذلك كثرة تواجد المسارح الدائرية التي بناها الرومان في كثير من المدن الجزائرية » .

* ينظر : جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 26 .

الاستعمار الفرنسي ، حيث يذكر "منور أحمد" أن لعبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي وأن العديد من الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة ، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت سنة 1843 قرارا بمنع إقامة عروض القراقوز لأنها كانت تحرض على الثورة ضدها ، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة ، فقد سجل الرحالة "بوكلر – موسكو " في يومياته ، أنه شاهد سنة 1835 بمدينة الجزائر عرضا للقراقوز أثار اشمئزازه بإباحيته « حيث يقوم القراقوز العملاق بتفريق شمل مفرزة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه ، ويشبع جنودها ضربا بقضيب يمثل إله الخصب »[69] . إن كثيرا من الرحالة قد شاهدوا عروض القراقوز وخيال الظل في مختلف المدن الجزائرية مثل قسنطينة ومستغانم ، ولاحظوا توظيف هذا الشكل المسرحي الذي نقله الأتراك إلى شمال إفريقيا ، لاحظوا توظيفه في مقاومة الاحتلال الفرنسي ، ورغم صدور قرار منعه إلا أن عروضه ظلت تقام في منازل بعض أثرياء مدينة الجزائر . وربما يكون شكل القوال والحلقة أكثر فاعلية في مقاومة الاحتلال الفرنسي ، وذلك بحكم انتشار هذا الشكل في مختلف المناطق الجزائرية تحت تسميات [70] مختلفة ، وحضوره القوي في مختلف الأماكن والمناسبات كالسوق والاحتفالات والتجمعات العامة في المقاهي والساحات ، حيث يتحلق الناس حوله في شكل دائري أي حلقة و« يشكل الحكواتي حدوده من فضاء طبيعي يجعله فضاءه المسرحي ، بالمعنى المسرحي للكلمة ، هذا الفضاء عادة لا يحتوي سوى على أشياء بسيطة : منبر – مقعد –كرسي – قضيب – بساط ... إلخ . يتحلق الجمهور ويشكلون قاعة ، ولا أحد يستطيع أن يغصبها أو يفرقها »[71]. وداخل هذا الفضاء المسرحي وباستعمال السرد والتمثيل والغناء يروي القوال لجمهوره حكايات وقصصا شعبية تتصل ببطولات التاريخ العربي الإسلامي ، فكانت تلك القصص بما تحمله من قيم وعبر ومدلولات سياسية تربط الجزائري بماضيه العربي الإسلامي المجيد ، يكون لها مفعولا تحريضيا ثوريا : « وقد تنبهت السلطة الفرنسية لما تمثله هذه القصص من خطر على كيانها ، وما تؤديه من دور في إيقاظ الروح الوطنية ، وغرس مبادئ المقاومة والثورة في نفوس الناس ، فراحت تضيق الخناق على حملته من المداحين ، وتفرض عليهم الرقابة وتحاسبهم على ما كانوا يؤدونه »[72].

---

[69] – منور ، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو : دراسة أدبية تحليلية مقارنة ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر 1989 ص 08 .

[70] – يحصي " حداد ، يوسف رشيد " للقوال الأسماء التالية : حاكية – حكواتي – مقلد – سامر – محدث – قصاص – مداح – راو – مرفه

– مضحك – شاعر منشد – مشعوذ مغني – راوي حركات وسير .

Voiz : HADDAD , Youssef Rachid : Art du compteur , Art de l'acteur , Art du spectacle – Rèdaction et diffusion : cahiers thèatre Louvain – Armand delcampe diffision Françe : p : 20

[71] - *HADDAD , YOUSSEF Rachid OP . CIT , P 93*

[72] – بورايو ، عبد الحميد : « رواية القصص الشعبي في الجزائر » ، مجلة الرؤيا ، ع 1 ، ص 28 .

إن هذه الأشكال المسرحية في التراث الجزائري ورغم أهميتها الثقافية والجمالية وتجذرها العميق في المجتمع ، لم تستطع أن تتطور إلى شكل مسرحي متضح المعالم ، ولذلك يعتبر الطرح الداعي إلى التأريخ للحركة المسرحية انطلاقا من هذه الأشكال التراثية: « طرح عاطفي لا يعبر عن منطلقات عقلانية واضحة » [73] . فهذه المقاربات حتى وإن كانت تستند على وجود ظواهر مسرحية في التراث الشعبي الجزائري ، أو فضاءات مكانية لاحتضان العرض المسرحي مثل هذه المسارح الرومانية الضخمة والمنتشرة في بعض المدن الجزائرية كشرشال وجميلة وتيمقاد وسكيكدة . إلا أن الحلقة المفقودة في هذا التاريخ هي غياب النص المسرحي ، جزائريا [74] وحتى عربيا ، ما يجعل مثل هذا التحديد التاريخي لنشوء المسرح في الجزائر فاقدا للأسس الموضوعية التي تجعل الباحث يتبناه . فالمسرح فن غربي ، يعود فضل إدخاله الوطن العربي إلى " مارون النقاش " سنة 1847 ، فاحتضنت هذا الفن لبنان وسوريا ومصر ، لأن رياح الحضارة الغربية هبت على العالم العربي من تلك الجهة ، وبفضل هذه البلدان ذاتها ، وجد المسرح طريقه إلى أرض الجزائر في ظروف تاريخية تميزت بمخاض سياسي وثقافي . تفاعل فيه المسرح باعتباره فن الناس والساحات مع ظروف المرحلة وحاجة الأمة الجزائرية إلى استعادة أبنيتها العميقة .

2 – الإرهاصات الأولى (الولادة المقاومة)

لقد ولد المسرح الجزائري ، ولادة مقاومة ، فهو واحد من أهم القلاع في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي ، والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين ، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت « بناء فلك ثقافي جديد ، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة . فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية لأنه ليس إنتاجا من أهل الفكر لأهل الفكر ولأنه لا يتوجه إلى جمهور موجود سلفا بل مطلوب خلقه ولأنه لا يحاول أن يلقن من الخارج الأنماط الثقافية الأوروبية أو المشرقية إنما يحاول أن يأخذ على عاتقه تفكيك بنى الجسم الاجتماعي لتحويله إلى سلاح للنهضة الثقافية »[75]. وهذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر ، لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين ، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية

[73] – مسكين ، محمد : « المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية ، وغياب الرؤية التاريخية » ، مجلة الفصول الأربعة ص 205 .

[74] _ أقدم نص مسرحي عربي حديث اكتشف لحد الآن يعود تاريخه إلى سنة 1847 وهو بعنوان : نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق ، لمؤلفه الجزائري (من أصل يهودي) ابراهام دانينوس اكتشفه المستشرق (فيليب سادجروف) من جامعة مانشستر .

- ينظر هذا النص منشورا ومطبوعا – تحقيق وتقديم: بوكروح، مخلوف ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر 2003

[75] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 108 .

، فليس غريبا إذن أن نكتشف شخصية وطنية هي – شخصية الأمير خالد [76]– خلف ستار مشهد الإرهاصات الأولى[77] لنشوء المسرح الجزائري ، حيث يذكر " اسطنبولي ، محمد " [78] أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية ، قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة ، فطلب من الممثل المصري " جورج أبيض " حين التقى به في باريس سنة 1910 م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر وعندما عاد جورج أبيض إلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة 1911 م ، منها:« ماكبث » لشكسبير تعريب محمد عفت المصري ، و« المروءة والوفاء» لخليل اليازجي ، و« شهيد بيروت » للشاعر حافظ إبراهيم . وأسس الأمير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية ، وقامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقة، أنجزت خلالها عروضا لتلك النصوص المسرحية أمام نخبة من المثقفين والعلماء والوجهاء والأدباء وبقي نشاط هذه الجمعيات مستمرا لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى كما مثلت فرقة جمعية المدية مسرحية : « مقتل الحسين » من تأليف جماعي والتي أشرف على عرضها الأمير خالد نفسه مع وجهاء القوم [79] . وبعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية الوحدة الجزائرية فقدمت مسرحيتين (في سبيل التاج) و(غفران الأمي) ويؤكد " بوطابع ، العمري " أن جمعية الوحدة الجزائرية قدمت مسرحية « في سبيل التاج » أما المسرحية الثانية فقد كانت بعنوان « عاقبة البغي» تلك

---

[76] – الأمير خالد عاش ما بين (1875 – 1936) حفيد الأمير عبد القادر ، مثقف وعسكري وسياسي جزائري ثائر ضد الاستعمار الفرنسي، أصدر جريدة الإقدام سنة 1920 كما حث على إنشاء الفرق المسرحية . وأسس منظمة سياسية سماها : " الأخوة الجزائرية " داعيا المثقفين إلى كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية ، كما أسس ورأس حزب نجم شمال إفريقيا .

[77] – (الإرهاصات الأولى) :

أ – يذكر : عزيزة ، محمد أن أول فرقة مسرحية قدمت إلى الجزائر هي فرقة مصرية ، لصاحبها : سليمان القرداحي ، جاءت إلى الجزائر سنة 1908 ، بعد أن قدمت عروضها بنجاح في تونس . * ينظر – عزيزة ، محمد ، الإسلام والمسرح ، ص 81 .

ب – ويذكر – سعد الله – أبو القاسم أن فرقة الجوق المصري للتمثيل والرقص والغناء ، قد زارت الجزائر سنة 1909 (ولا يذكر ماذا قدمت أثناء زيارتها) . * ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : منطلقات فكرية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1982 ، ص 128 .

جـ – يذكر : الراعي ، علي : أن بداية المسرح الجزائري كانت سنة 1921 عقب زيارة فرقة مسرحية مصرية للجزائر بقيادة جورج أبيض ، وقدمت مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما : " صلاح الدين الأيوبي " و" ثارات العرب " لنجيب حداد .

* ينظر – الراعي – علي – المسرح في الوطن العربي – سلسلة عالم المعرفة – الكويت 1980.

[78] – اسطنبولي ، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر » ، مجلة : آمال ، السنة الثامنة ، العدد : 35 ، سبتمبر ، أكتوبر ، 1976 ، ص ص 67 – 69 .

[79] – اسنطبولي ، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر » ، مجلة : آمال ، ع 35 ، ص 68

المسرحية التي برز فيها محي الدين باشطارزي كممثل [80] . وتعليقا على هذا النشاط يذكر " لمباركية ، صالح " : « أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى ، نشاط تحمس له شباب جزائري واع لظروفه وأحواله يريد أن يصل إلى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه ، وإضاءة من نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية والمستقبل ، دون الاحتماء بالثقافة الاستعمارية أو الغوص فيها »[81]. إن دور الأمير خالد في بعث الحركة الوطنية الجزائرية والمساهمة في تطويرها وتقويتها لهو دور مركزي يقره كل المؤرخين للواقع الجزائري ، وإن دوره في تأسيس المسرح الجزائري هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع ، فبالإضافة إلى ما أوردناه سابقا فإن « بوطابع ، العمري» يذكر أن الأمير خالد قد قام بزيارة إلى تونس في 10 ديسمبر 1912 ، اتصل خلالها برجال الفن والثقافة التونسيين واتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية والجزائرية ، وبموجب ذلك قامت جمعية الآداب التونسية بزيارة أولى إلى الجزائر تراوحت مدتها ما بين 25 فيفري و15 مارس من سنة 1913 حيث قدمت الفرقة عدة عروض في العاصمة منها مسرحية « السلطان صلاح الدين » ثم مسرحية « القائد المغربي » وقدم البرنامج نفسه في كل من البليدة وتلمسان ، وفي قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة هي « الطبيب المغضوب » وقد أعجب جمهور هذه المدن بفن التمثيل ، فبادر الشباب إلى تقليد الفرقة التونسية في تكوين الجمعيات التمثيلية وتقديم عروض مسرحية [82] .

إن موقف الأمير خالد ، وهو يسعى جاهدا إلى تشكيل قوى الحركة الوطنية الجزائرية في السنوات الأولى من القرن العشرين ، لم يغفل ما للجبهة الثقافية من أهمية في مواجهة الاستعمار، فكان اهتمامه بضرورة ميلاد مسرح جزائري يدل على وعيه بأهمية الدور الذي يمكن أن يؤديه المسرح فيما يعود للإسهام في تربية الناس وتوعيتهم ،كما يدل على وعيه بالبعد الحضاري لفن المسرح الذي احتكرته الحضارة الغربية لزمن طويل، إن هذا الوعي يتقاطع تماما مع موقف " مارون النقاش" عندما قرر إدخال فن المسرح إلى الوطن العربي فقد كشف عن دافعه الرئيسي في ذلك ضمن خطبة افتتاحية ألقاها قبيل عرضه لمسرحية البخيل التي ترجمها فقال إنه شاهد في بلاد الغرب ألعابا فرأى في تلك المسرحيات « التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح » [83].

والملاحظ أن العروض المسرحية التي قدمت برعاية الأمير خالد كانت ذات مضامين وطنية عربية إسلامية ، وهي بالتالي تنسجم تماما مع أحد أهم التوجهات السياسية للحركة الوطنية ممثلة في الاتجاه

---

[80] – بوطابع ، العمري : « المسرح الجزائري : النشأة والتطور » ، مجلة الثقافة ، العدد الممتاز ، رقم 6 و7 ، 2005 ، ص 10 .

[81] – لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ط 1 ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين امليلة ، الجزائر ، 2005 ، ص 38 .

[82] – بوطابع ، العمري : ، « المسرح الجزائري : النشأة والتطور » ، مجلة الثقافة ، ع 6 و7 ، ص 10 .

[83] – مسكين ، محمد : « المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية ، وغياب الرؤية التاريخية » ، مجلة الفصول الأربعة ، ع 34 ، ص 211 .

الوطني الذي كان يقوده الأمير خالد ضمن ما عرف بجماعة النخبة ، حيث دعا كل المثقفين من رجال الدين والفكر بالعمل على كشف الماضي المجيد للأمة الجزائرية ، وإعداد تراجم لمشاهير وزعماء الإسلام والتنويه باكتشافاتهم وابتكاراتهم وعلومهم وآدابهم في سبيل إحياء شخصية الأمة ومواجهة سياسية الاجتثاث التي يمارسها الاستعمار الفرنسي في حق الكيان الحضاري الجزائري الأصيل [84] .

فاتجاه الجزائر نحو « المسرح الجدي [85] الذي يمثله مسرح النقاش ووريثه مسرح القرداحي ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي ويوسف وهبي وفاطمة رشدي » هو اختيار يدل على مهمة المقاومة المنشودة في هذا المسرح الذي يجري تأسيسه على أرض الجزائر ضمن مناخ من الوعي السياسي الذي اتضحت ملامحه مع ظهور الحركة الوطنية ابتداء من سنة 1919 . والملاحظ أيضا أن المسرح الجزائري لم يتأسس انطلاقا من تأثره بالمسرح الفرنسي والذي كان موجودا ومزدهرا في الجزائر . حيث إن الاستعمار الفرنسي وفي ظل مشروعه الاستيطاني كما يؤكد " سعد الله ، أبو القاسم " [86] قد استقدم عدة فرق مسرحية فرنسية ، أنتجت عشرات العروض ومنها ما هو مستوحى من الواقع الجزائري ، كما سارع إلى بناء المسارح البلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسكيكدة وغيرها . ورغم تعرف النخبة الجزائرية على هذا المسرح الفرنسي إلا أن دافع المقاومة قد جعل هذه النخبة الوطنية تتبنى موقف المقاطعة وعدم التأثر بهذا المسرح الفرنسي في تأسيس المسرح الجزائري سيما وأن إدارة الاحتلال عندما قامت ببناء مسرح (دار الأوبرا) سنة 1850 م كان أول عرض احتضنته هذه الدار في 29 سبتمبر 1853 يدور حول موضوع الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن نشوء المسرح الجزائري "لم يظهر انطلاقا من تأثيرات الاحتكاك والاندماج الثقافيتين بين الثقافة المحلية العربية والثقافة الدخيلة ، بل ساهمت في ذلك تاثيرات خارجة عن منطق التناقض والصراع بين المستعمِر والمستعمَر" [87].

ومن هنا كان عمل الأمير خالد على دعوة الفرق المسرحية العربية لتقديم عروضها في الجزائر وكذلك سعيه الحثيث في تأسيس الجمعيات المسرحية الجزائرية، يدل على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية إلى فن المسرح ، ليس باعتباره فنا جديدا يجري استيراده من الحضارة الغربية بوساطة عربية ، ولكن لأن امتلاك الجزائر للخشبة بما فيها من حركة وصوت ، هو امتلاك للحضور والوجود الذي سعى الاستعمار إلى تغييبه ودفنه ، ففي نشوء مسرح جزائري دليل على انبعاث الأمة من تحت الرماد ، فالأمير

---

[84] – ينظر :بسايح ، بوعلام :« الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر » ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، العدد 97 ، جانفي– فيفري 1987،ص 13

[85] – الجيار ، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي ، ط 2 ، دار النشر للجامعات المصرية ، 1995 ، ص 82 .

[86] – ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، 1830 – 1954 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، لبنان ، 1998 ، ص ص 410 ، 411 .

87 – ميراث ، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر "نشأته وتطوره" ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، سنة 1988 ، ص 56 .

خالد يعد بحق « وسيط الاستعادة التاريخية » [88]، فمعه أخذت هذه الاستعادة حجما وطنيا ، وأخذت الأشكال الثقافية طابعا مقاوما ، احتل فيها المسرح موقعا متقدما .

3 – التجارب التأسيسية

لكن ورغم إدراك النخبة الجزائرية المثقفة لما لفن المسرح من أهمية إلا أن العمل على تأسيس هذا المسرح الجزائري المنشود لم يكن بالأمر الهين . فالكثير من الكتابات التي أرخت للمسرح الجزائري قد تعرضت إلى الفشل[89] الذريع الذي منيت به الفرقة المسرحية المصرية بقيادة جورج أبيض سنة 1921 ، حيث قدمت مسرحيتين لنجيب حداد باللغة العربية الفصحى هما : « صلاح الدين الأيوبي » و« ثارات العرب» في مسرح العاصمة و وهران وقسنطينة ، وكان مقياس الفشل الذي احتكمت إليه تلك الكتابات [90] هو عدم إقبال الجمهور على مشاهدة عروض تلك الفرقة . رغم أن الأمير خالد قد قام بدور كبير في الدعاية لها ومساعدتها في تقديم عروضها حيث يؤكد " بوطابع العمري" [91] أنه هب إلى العمل على إنجاح العروض فساعد على بيع التذاكر التي وصل مجموعها إلى 1045 تذكرة . غير أن التناقض الذي وقعت فيه تلك الكتابات هو اعترافها في ذات الوقت أن تلك الزيارة قد غرست الحماس في النفوس حيث تجمع بعض البرجوازيين المثقفين وبعض الطلاب وحاولوا تثقيف الجمهور وتنمية ذوقه المسرحي إذ أسسوا جمعية (المهذبة [92]) في 05 أفريل 1921 برئاسة علي الشريف الطاهر فأعطت هذه الجمعية ميلاد الإرهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي ،كما شجعت على اهتمام النوادي والجمعيات الثقافية بممارسة المسرح ساعية إلى إعلان الوجود الجزائري مسرحيا باستثمار منبر الركح . حيث يرى "سعد الله ، أبو القاسم " أن : « الجمعيات والنوادي ظاهرة اجتماعية تدل

---

[88] - جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 208 .

[89] – يذكر (سعد الله ، أبو القاسم) أن جهات مغرضة ومناوئة لأصالة الجزائر وعروبتها قد خططت لإفشال عروض الفرقة

* ينظر سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، 1830 – 1954 ، ج8 ، ط1 دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1998 ، ص ص 442 ، 443 .

[90] – / يورد : بن أبي شنب ، سعد الدين – عدة أسباب لعدم إقبال الجمهور منها :

1) أن قاعة العرض تقع بعيدا عن أحياء الجزائريين .

2) عدم إعلام الصحافة العربية الجزائرية جمهور قرائها بزيارة هذه الفرقة وبرنامج عروضها .

3) عدم مبالاة الناس بفن المسرح .

* ينظر : بن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، ترجمة : خمار ، عائشة ، مجلة الثقافة ، العدد : 55 ، يناير ، فبراير 1980 ، ص 30 .

ب / يذكر : الراعي ، علي : أن سبب عدم إقبال الجمهور يعود إلى عدم تذوقه وفهمه للغة العربية الفصحى .

* ينظر : الراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1980 ، ص 543.

[91] – بوطابع ، العمري : « المسرح الجزائري : النشأة والتطور » ، مجلة الثقافة ، ع 6 و7 ، ص 11 .

[92] – بن أبي شنب ، سعد الدين :« المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ، ع 55 ، ص 30 .

على النضج والاستجابة لمتطلبات الحياة المدنية الحديثة »[93] فرغم ظروف الاستعمار إلا أن إرادة بعض المثقفين الجزائريين ، وانطلاقا من وعيهم بجدوى المقاومة الثقافية وبفاعلية فن المسرح فيها قد بادروا بتأسيس الجمعيات والنوادي المسرحية وذلك في سبيل خلق التربة المناسبة لميلاد مسرح جزائري مؤطر بمواهب وإرادات نضالية بشرية ، تستغل بعض القوانين الاستعمارية – رغم تعسفها – ومن خلال الكوة المباحة ، تعمل على فرض حضورها وإرسال صوتها ، فمن أهم الجمعيات المسرحية التي ظهرت عقب رحيل فرقة جورج أبيض نذكر جمعية المهذبة حيث يشير " بن أبي شنب ، سعد الدين "[94] أنها تأسست في 05 أفريل 1921 ، طابعها محدد بعبارة : « المهذبة جمعية الآداب والتمثيل العربي » رئيسها : " علي الشريف ، الطاهر " والذي كان يؤلف بنفسه المسرحيات التي تعرضها الجمعية . حيث قدم ممثلوها ثلاث مسرحيات عرضت إحداها قبل التأسيس القانوني للمهذبة وهي : « الشفاء بعد العناء » ذات فصل واحد بالعربية الفصحى وموضوعها احتضار سكير ، عرضت سنة 1921 بقاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة ، ثم مسرحية «خديعة الغرام » وهي مأساة في أربعة فصول ، وتبدو كأنها توسيع للمسرحية الأولى ، وقد عرضت في عام 1923 في دار الأوبرا بالجزائر العاصمة ، وأخيرا مسرحية « بديع » وهي مأساة في ثلاثة فصول تصور الأيام الأخيرة لسكير والأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول ، عرضت في المسرح الجديد «كورسال سابقا » سنة 1924 . وإننا نستطيع ملاحظة طابع المقاومة الثقافية في نشاط جمعية المهذبة من خلال ملمحين على الأقل، الأول هو اختيارها للغة العربية الفصحى أداة للتمثيل في وقت سعت فيه إدارة الاحتلال إلى محو هذه اللغة تماما ، والثاني في اختيارها لخط الإصلاح الاجتماعي يتجلى بوضوح في تسميتها « المهذبة » وفي محاربتها للآفات الاجتماعية التي جلبها الاستعمار مثل شرب الخمر .

كما ظهرت جمعية التمثيل العربي : حيث يذكر " علالو "[95] أنها تأسست سنة 1922 برئاسة " محمد ، المنصالي " الذي أقام كطالب بالمشرق العربي مدة طويلة ، وكان ينتمي إلى هذه الفرقة عدة ممثلين أصبحوا معروفين فيما بعد مثل : عزيز لكحل ، وإبراهيم دحمون ، وعلال العرفاوي ومحي الدين باشطارزي . وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيتين على خشبة الكورسال هما : « في سبيل الوطن[96] » بتاريخ 29 ديسمبر 1922 ، وهي دراما من ثلاثة فصول و« فتح الأندلس » بتاريخ 25 جوان 1923 .

---

[93] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي : ج5 : 1830 : 1954 ، ص 113 .

[94] – ينظر : بن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر»، مجلة الثقافة، ع 55 ، ص ص 30 – 31

[95] – ينظر: سلالي، علي (علالو): شروق المسرح الجزائري ، ترجمة : منور ، أحمد ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، الجزائر 2000 ، ص 22.

[96] – يذكر (سعد الله ، أبو القاسم) أن مؤلف هذه المسرحية ، ربما يكون الأمير خالد ، أو أحد أنصار فكرته أو حزبه .

* ينظر سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي 1830 – 1954 ،ج8 ، ص 445 .

ويرى " بيوض ، أحمد " [97] أن المسرحيتين تحملان مدلولات سياسية وطنية وتحررية ، فمسرحية « في سبيل الوطن » تتناول موضوع الوفاء للوطن والدفاع عنه بشرف ، في حين تناولت مسرحية « فتح الأندلس » أحداث فتح بلاد الأندلس من طرف المسلمين وهي بالتالي تحيل جمهورها على الماضي العربي الإسلامي المجيد ويقول " فضلاء ، محمد الطاهر " إن : « نظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر ، مثلا : « في سبيل الوطن » و« فتح الأندلس» وغيرهما ، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا . كما أن اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل أيضا على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن » [98] غير أن هذه المحاولات لتأسيس مسرح عربي جزائري ، كما يؤكد " منور ، أحمد " [99] قد توقفت جميعها سنة 1924 ، بسبب العجز المالي الذي أصاب الجمعيات منذ انطلاقتها الأولى وذلك لقلة إقبال الجمهور على عروضها وإذا كان كل من " علالو " و "باشتارزي " يوعزان ذلك إلى عدم فهم الجمهور العريض للغة الفصحى التي كانت مستعملة في الحوار فإن « ابن أبي شنب » [100]يرى الإشكال من زوايا متعددة منها ما هو متعلق بعدم إعداد الجمهور الجزائري لتقبل فن المسرح وجهله أو عدم تعوده سماع اللغة الفصحى . إضافة إلى عدم امتلاك قاعة جيدة مخصصة للعروض الجزائرية مما جعلها مرتبطة بعطل الفرق الفرسية .

لكن ومهما توقفت هذه المحاولات الأولية فإنها قد استطاعت تهيئة التربة والمناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ودفعه نحو ميدان المقاومة الوطنية بروح جزائرية خالصة ، فرضتها الظروف التاريخية التي كانت الأمة الجزائرية تمر بها في ظل احتلال سلب الأرض واجتث عناصر الهوية . لقد اتجه المسرح الجزائري نحو التأصيل والتجذير بعد أن كسب رهان الظهور والتأسيس عن طريق الفرق والجمعيات التي تأسست متفاعلة مع نمو الحركة الوطنية الجزائرية .

---

[97] – ينظر : بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 – منشورات التبيين – الجاحظية – الجزائر 1998 – ص : 16 .

[98] – فضلاء، محمد الطاهر: « المسرح تاريخا ونضالا » ، مجلة الثقافة، العدد: 90 السنة الخامسة عشر ، نوفمبر/ديسمبر 1985 ، الجزائر، ص 273 .

[99] – ينظر : منور ، أحمد : « مسرح أحمد رضا حوحو : دراسة أدبية تحليلية مقارنة » ، رسالة ماجستير ، ص 12 .

[100] – ينظر: ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ،ع55 ، ص ص 31 - 32

4 – رواد المسرح الجزائري

تتوزع الريادة التاريخية لمؤسسي المسرح الجزائري ، على ثلاث شخصيات مسرحية وهي سلالي ، علي " علالو " وباشطارزي ، محي الدين وقسنطيني ، رشيد . فبفضل مواهب هؤلاء وجهودهم ، تحقق لفن المسرح وجوده الجزائري ، ووجد طريقة في تلك التربة ، فولد ونما ثم أزهر وأثمر ، حاملا فوانيس الإبداع المسرحي بخصوصيات شعبية جزائرية ، وطبيعي أن هذه الولادة لم تكن طفرة واحدة ، بل سبقها مخاض عسير من المحاولات والتجارب خاضها هؤلاء الرواد ذاتهم ، فاكتملت على أيديهم تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري

*** علالو [101] : (1902 - 1992)**

ولد سلالي ، علي المعروف بكنية " علالو " في 20 مارس 1902 بباب الجديد بحي القصبة العتيق ، اكتفى من التعليم بشهادة نهاية الدروس الابتدائية من مدرسة ساروي وبسبب ظروفه الاجتماعية البائسة حيث فقد أباه منذ سن السابعة ، فقد اضطر للعمل كبائع كتب ثم مساعد لصيدلي ، ولم يمنعه عمله من تثقيف نفسه بمطالعة عيون المسرح الفرنسي ، وبالتردد على دور السينما والأوبرا ، فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى . وفي سن الثالثة عشرة انتقل للعمل في شركة السكة الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة وعندما بلغ الخامسة عشرة شرع في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى كما شرع في كتابة بعض (السكاتشات) بين عامي 1918 و1921 ثم انضم إلى فرقة المطربية تحت قيادة اليهودي " يافيل" وفيها تعلم الموسيقى الأندلسية والعزف على الصولفاج ، وظل أثناء السهرات الموسيقية يقدم (المونولوجات والسكاتشات) الساخرة باللهجة الشعبية حتى عام 1926 حيث أسس فرقته "الزاهية " ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان « جحا »[102]

---

[101] – ينظر ترجمة حياته في :

- سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص ص 24 ، 28
- و ينظر : بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 : ص ص 24 ، 25
- و ينظر : جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص ص 108 ، 109

[102] – يروي " علالو " ظروف ميلاد مسرحية " جحا " فيذكر أنه في عام 1926 جاءهم رجل تونسي يكنى وزوز كان يعرف الشيخ مصطفى بن حفيظ من أيام الدراسة في تونس ، وأخبر الشيخ أنه ينوي القيام بنشاطات مسرحية ولكنه لا يملك أي شيء ويريد منه أن يساعده في ذلك . فساعده الشيخ بمبلغ 500 فرنك واتصل بنا نحن الشبان أنا ومحي الدين وعبد العزيز لكحل لنساعده ونشاركه في التمثيل، فلم نتردد في ذلك ، غير أننا اكتشفنا أن الرجل لم يكن جادا ، فقد كان يروي لنا حكايات ويطلب منا تمثيلها بالاعتماد على الإرتجال مثل الكوميديا دي لارتي . وكانت النتيجة فشلا ذريعا ، وقابلت مصطفى بن حفيظ بعد ذلك بأيام فلمته أشد اللوم على توريطه لنا مع رجل جاهل وعديم الذمة ، لكن الشيخ حاول أن يداري خيبته ويدافع عن صديقه القديم . فقلت له في تحد : أنا أستطيع أن أقدم أشياء أحسن من هذا المدعي ألف مرة ، فذهبت واعتكفت على كتابة مسرحية جحا . * ينظر : سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص ص 5 ، 6 .

وفي مذكراته: « شروق المسرح الجزائري » يوضح علالو طبيعة كل أعماله المسرحية ، حيث يمكن أن نوجزها كما يلي :

1- جحا : (عرضت بتاريخ : 1926/04/12) تصور في ثلاثة فصول وأربع لوحات ، قصة جحا الذي أرغمته زوجته «حيلة »على أداء دور الطبيب ليعالج « ميمون » ابن السلطان « قارون » الذي لا يعاني في الحقيقة من أي مرض سوى الرغبة في الزواج ممن يحبها.

2- زواج بوعقلين : (عرضت بتاريخ : 1926/10/26) تتناول في ثلاثة فصول وخمس لوحات وبأسلوب كوميدي غيرة « بوعقلين » الذي يتزوج بامرأة مغناجة تصغره بأربعين سنة ، فتزداد غيرته عليها عندما تخدعه بمغازلة شاب شاعر ومغن.

3- أبو الحسن أو النائم اليقظان : (عرضت بتاريخ : 1927/03/23) وهي اقتباس لإحدى قصص « ألف ليلة وليلة » فتعرض عبر أربعة فصول وست لوحات إلى فكاهات بغدادي يصير خليفة بفضل خدعة من هارون الرشيد الذي يمازحه ويلهو على حسابه ثم يكافئه في الختام .

4- الصياد والعفريت : (عرضت بتاريخ : 1928/05/16) وهي تعرض قصة مقتبسة من إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » حيث تروى عبر أربعة فصول وخمس لوحات مغامرات ساحرة يقوم بها « خير الدين » بحثا عن حبيبته ابنة الملك ، والتي اختطفها الشيطان فيحررها من أسره ثم يتزوجها .

5- عنتر الحشايشي : (عرضت بتاريخ : 1931/02/26) تتناول في خمسة فصول وست لوحات موضوع مضار تناول الحشيش ، فتحكي قصة إسكافي فقير يدخن الحشيشة ، فيجره خياله إلى مغامرات كوميدية تنتهي بموته مأساويا .

6- الخليفة والصياد : (عرضت بتاريخ : 1931/04/06) تروي قصة مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » فتبسطها في ثلاثة فصول وأربع لوحات ، تعرض خلالها مغامرات الصياد «خليفة » الذي يعيد إلى هارون الرشيد محظيته « قوت القلوب » بعد أن سجنتها « زبيدة » في صندوق.

7- حلاق غرناطة : (عرضت بتاريخ : 1931/05/05) قدمت بمشاركة «جلول باش جراح » وهي مسرحية في ثلاثة فصول وأربع لوحات ، تعرض مغامرات عاطفية لشاب أندلسي يدعى « فيغارو » .

8- الأخوان عاشور : (عرضت بتاريخ : 1976/09/05) وهذا بعد سنوات عديدة من توقف النشاط المسرحي لعلالو .

إن هذا العرض الموجز ، يكشف تناول علالو لمختلف القضايا الاجتماعية بطريقة تربوية هادفة حيث يؤكد أنه كان يسعى مع فرقته « إلى تأسيس وتأصيل مسرح جزائري ناطق باللغة العربية »[103].

---

[103] - سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 08 .

وإن فضل هذا الرائد على الحركة المسرحية الجزائرية لا يكمن فقط في أنه قد شكل البداية والتأسيس الناجح ، ولكن في استقطابه ورعايته لجيل[104] كامل من المسرحيين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة النهوض بالفن المسرحي وتطويره ونشره في مختلف الأوساط والجهات الجزائرية ، وفي اتخاذ فن المسرح سلاحا للتربية والتوعية ومقاومة الاحتلال الفرنسي ولذلك يلاحظ « جغلول عبد القادر [105] » على مسرح علالو ثلاثة أمور :

1- أنه يتضمن موقفا جديدا تجاه العمل الثقافي ، ففي مسرحية « جحا » لا تبقى الثقافة عملا معياريا بل تصبح مشهدا .

2- يفتتح مجمعة ثقافية بتأسيسه لفرقة الزاهية وعرضه لمسرحيات أمام جمهور .

3- يمثل شكلا جديدا لمسؤولية المعيش الشعبي ، فالجمهور ذاته هو موضوع تلك المسرحيات .

إنه مسرح شعبي بسيط ، يقتبس من قصص ألف ليلة وليلة ويستعمل السخرية مراهنا على تحقيق عناصر الفرجة « فمسرحية جحا تتضمن شخصيات تاريخية من العصر العباسي ولكن هارون الرشيد يصبح قارون الراشي ، وجعفر البرمكي يصبح جعفر المرخي ، ومسرور يصبح مصروع دون أن يكون هناك أي استمداد من التاريخ [106] ».

*** قسنطيني رشيد[107] : (1887 – 1944)**

ولد رشيد بلخضر المعروف بـ : قسنطيني رشيد في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة . من أسرة فقيرة حيث كان والده يعمل إسكافيا ، التحق بالكتاتيب القرآنية أثناء طفولته ، وعندما بلغ السابعة والعشرين من عمره ، عمل نجارا ، ثم تزوج وكون أسرة وبسبب اندلا ع الحرب العالمية الأولى في أوت 1914 أغلقت المؤسسات أبوابها . كما أغلقت دكاكين الحرفيين والتجار ، فوجد « رشيد » نفسه بطالا ، ولتأمين لقمة العيش لزوجته وابنه الرضيع ، نزل إلى الميناء وعمل حمالا كما اشتغل فحاما على ظهر أحد البواخر ، وفي أثناء رحلته البحرية تعرضت الباخرة التي يعمل فيها إلى هجوم عسكري من طرف غواصة ألمانية فأغرقتها ، وظن الجميع أن « رشيد » قد هلك مع المفقودين ، لكنه نجا بفضل تدخل بارجة إنجليزية انتشلته رفقة الناجين وحملتهم إلى جزيرة مالطا ومنها انتقل إلى

---

[104] – من بين المسرحيين الذين عملوا مع علالو نذكر : باشطارزي – القسنطيني – دحمون – علال العرفاوي ... إلخ.

[105] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص ص 110 ، 111 .

[106] – ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ، ع 55 ، ص 33 .

[107] – ينظر ترجمة حياته في :

أ/ جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص ص 118 ، 119 .

ب/ سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 50 وما بعدها .

ج/ بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 : ص ص 27 ، 31 .

د/ لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر : النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1927 ، ص ص 62 ، 65 .

مرسيليا وفي نهاية الحرب عاد إلى مدينة الجزائر متلهفا للقاء أسرته إلا أنه اكتشف أن زوجته قد تزوجت من جديد ، لأنها ظنته قد قتل في حادث الباخرة ، خاصة وأنها لم تعلم عنه أي خبر طيلة ثلاث سنوات ، فأبحر من جديد عائدا إلى فرنسا وانخرط في البحرية التجارية زار خلالها عدة جهات مثل أمريكا والشرق الأقصى ، كما عمل في مصنع للطيران في النورماندي ، وهناك التقى بزوجته الثانية الفنانة الفرنسية ذات الأصول اليهودية « ماري سوزان » وبعد أن تزوجها صحبها عائدا سنة 1924 من باريس إلى مدينة الجزائر حيث عمل في مصنع للأثاث الخشبي ، وفي سنة 1926 تعرف «علالو » على « قسنطيني » وانضم إلى فرقة « الزاهية » حيث عرض عليه «علالو » أداء دور في مسرحية « زواج بوعقلين» ورغم قصر مدة الدور إلا أن «قسنطيني » أبدع فيه مرتجلا عبارات من عنده فأغرق الجمهور في الضحك ومن الغد صار الناس يتحدثون بإعجاب شديد عن هذا النجم المسرحي الجديد الذي يمتلك موهبة كوميدية فطرية وبعد أن مثل عدة أدوار مع «علالو » في فرقة « الزاهية » مثل مشاركته في تمثيل مسرحية « أبو الحسن أو النائم اليقظان» أسس فرقته باسم « الهلال الجزائري » سنة 1927 برفقة «جلول باش جراح » وبعدها أسس فرقته مع زوجته « ماري سوزان » وقدم أول عرض بعنوان « العهد الوفي » والذي فشل فشلا ذريعا كاد يجعله ينصرف تماما عن هواية المسرح لولا تشجيعات « علالو » له ، فانكب « قسنطيني » على تأليف مسرحية « زواج بوبرمة » سنة 1928 ، وعندما قدمها للجمهور أحرزت نجاحا باهرا وحقق شعبية كبيرة ، فانطلق يؤلف المسرحيات والسكاتشات ويعرضها بنجاح ، كما شرع يكتب الأغاني ويسجلها للإذاعة في اسطوانات وكانت زوجته « مارغو » كما تكنى تقاسمه التمثيل والغناء .

ولقد اختلف الدارسون حول التراث المسرحي والغنائي للفنان « قسنطيني » نظرا لكونه لم يدون أعماله فظلت شفوية في العموم أو مسجلة على اسطوانات ، حيث يذكر « بيوض ، أحمد »[108] أن أغانيه تجاوزت المئات إضافة إلى عشرات السكاتشات[109] القصيرة ، أما مسرحياته فتقدر بـ : 20 عشرين مسرحية [110] ، فكانت مسيرته حافلة بالعطاءات الإبداعية ، جعلته نجما لا ينسى حتى بعد وفاته سنة 1944 ويرى " جغلول ، عبد القادر " [111] أن «قسنطيني » رجل مسرح بالمعنى الأكمل للكلمة جمع بين التأليف والتمثيل والإخراج ، كما كان قوالا يؤلف الكلمات ويغنيها ، غطت شهرته

---

[108] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص ص 28 ، 29 .

[109] – ينظر : قسنطيني ، رشيد : 25 مسرحية ونصوصا أخرى ، تحقيق ، ندير ، حسين ، ط1 ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، طبع A N E P ، سنة 2005 .

[110] – ينظر مثلا : قسنطيني ، رشيد ، بابا قدور الطماع ، تحقيق : ندير ،حسين ، ط1، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، طبع A N E P سنة 2005 .

[111] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص، ص 119 ، 122 .

الجزائر وتخطت المتوسط لأن مسرحه ذو طابع وطني وشعبي يتوجه بالخطاب إلى الأكثرية الساحقة من السكان في مختلف المدن الجزائرية من الجزائر العاصمة إلى بجاية إلى عنابة وعين البيضاء ، مستخدما شكلا جديدا من التعبير الثقافي باستخدام لهجة الكوميديا الساخرة ولغة التهريج الفظة ووفيا للتقاليد الثقافية الشعبية ، كما يتجلى البعد الوطني والشعبي في هذا المسرح من خلال المحتوى الذي يطرحه ، فهو يستقي مواضع مسرحياته وأغانيه من الحياة اليومية حيث قدم شخصيات : المستشار البلدي وهاوي الرياضة والعالم المزيف والقاضي الجاهل وثري الحرب والسكير الفيلسوف وسيدة المجتمع المحتالة والكاذبة والمغرية ، كما يلاحظ « جغلول ، عبد القادر » أن مسرح قسنطيني وطني وشعبي بموقفه أيضا فهو يفضح حماقة عملاء الاستعمار ويسعى إلى تأسيس مسرح شعبي يعمل على تآكل الهيمنة الاستعمارية ، فمجرد تقديم الذات للآخرين والضحك عليها تأكيد على وجود تاريخي وحث على تقرير المصير

أما « فضلاء ، محمد الطاهر » فإنه يؤكد على أن « قسنطيني ، رشيد » : « فنان أصيل في موهبته ، وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض ، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية فتأتي كأحسن ما تعد هذه الجملة ، وقد ساهم هذا الفنان الموهوب في إرساء قواعد المسرح الجزائري » [112] .

*** باشطارزي ، محي الدين** [113] : **(1897 – 1986)**

ولد باشطارزي ، محي الدين في 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة في الجزائر العاصمة ، من عائلة جزائرية ذات أصول تركية ، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد ، فبدأ حياته المهنية سنة 1910 كحزاب ، وتطوع للتجويد في الجامع الكبير ، ثم وسع نشاطه إلى مدن أخرى كالبليدة والمدية ، تعلم التواشيح والمدائح على يد الشيخ المفتي بلقندوز ، ثم انضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي فذاع صيته ، وغنى الأناشيد الوطنية لصالح ودادية الطلبة المسلمين بعد تأسيسها سنة 1919 ثم انضم إلى جمعية المطربية ، وأصبح مديرا لفرقتها بعد وفاة رئيسها اليهودي « ناطون ايدمون يافيل » سنة 1928 ، كما عمل أستاذا للموسيقى في الكونسارفاتوار بالعاصمة وفي عام 1929 عين مديرا للتسجيلات الفوتوغرافية بأفريقيا الشمالية . ثم التحق بفرقة « قسنطيني ، رشيد » المسرحية ، فمثل أدوارا خاصة بوصلات غنائية ، ورغم أن تجربته المسرحية تمتد إلى سنة 1919 ، إلا أنها كانت بدايات مرتبكة . ولذلك فإن انطلاقته المسرحية القوية كانت بمسرحية «البوزريعي في العسكرية » التي كتبها وعرضها مع فرقة المطربية ، فحققت نجاحا كبيرا ، خاصة وأنه استعمل فيها أسلوب المسرح الشعبي الذي أسسه « علالو » وحمل لواءه « قسنطيني » ، فأضاف له « باشطارزي » من مواهبه الفنية والإبداعية ، حيث يقول عنه « علالو »: « وقد اختار الكوميديا كنوع ، والواقعية كمذهب وكذلك نراه يستعمل لغة

[112] – فضلاء ، محمد الطاهر : « المسرح تاريخا ونضالا » ، مجلة الثقافة ، ع 90 ، ص ص 275 ، 276 .

[113] – * بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص ص 31 ، 32 .

* لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ص ص 65 ، 66 .

الشارع في الحوار ... وأبدع شخصية سي قاسي التي اكتسبت شعبية وكان منقطع النظير في تمثيل دورها » [114] .

لقد تطور المسرح الجزائري على يد باشطارزي ، وعرف انتشارا في مختلف مناطق الجزائر ، ورغم العراقيل التي وضعها الاستعمار الفرنسي في طريقه بعد أن تفطن لخطورة العروض التي كان يقدمها إلا أن باشطارزي استطاع أن « يحترف مهنة التمثيل ، مضافا إليها التأليف المسرحي والاقتباس . ولعله الوحيد الذي صمد في الميدان المسرحي وكون فيه رصيدا» [115] .

ويرى « لمباركية ، صالح » [116] أن نجاح مسرحيات باشطارزي مرتبط بعدة عوامل منها :

1- قيام باشطارزي بالأدوار الرئيسية والتي تعتمد على الغناء بالدرجة الأولى والفكاهة

2- تكثيف الرحلات الثقافية والفنية داخل الوطن وخارجه لعرض مسرحياته لفترات زمنية طويلة مثل رحلة فيفري مارس سنة 1935 إلى ثمانية وعشرين مدينة جزائرية ، وأخرى في شهر فيفري 1937 انطلقت من العاصمة إلى البليدة فالبرواقية ، البويرة ، سطيف ، قسنطينة ، بسكرة ، باتنة ، خنشلة ، تبسة ، عين البيضاء ، عنابة ، سكيكدة ، القل ، جيجل ، بجاية ، تيزي وزو ، فالعودة إلى الجزائر العاصمة بعد جولة دامت قرابة الشهر ثم خلالها عرض مسرحية « الخداعين » التي أثارت ضجة سياسية ضد الاستعمار .

3- طرحه للقضايا الشعبية التي كانت من اهتمام الجماهير اجتماعيا وسياسيا مما جلب عليه سخط إدارة الاحتلال فشتت فرقته وأفلستها وبحلول سنة 1939 واندلاع الحرب العالمية الثانية خمد نجم باشطارزي وصعبت الحياة الفنية المسرحية في البلاد فلم تعاود ظهورها إلا بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، فعاد نجمه للظهور بأكثر قوة .

ويذكر « منور ، أحمد » [117] أن فترة العشرين سنة 1926 - 1947 من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري ، كما تكرس استعمال اللهجة العامية في الحوار وساد فن الكوميديا وتميزت الموضوعات بالطابع الاجتماعي النقدي إضافة إلى الطابع السياسي أحيانا وخاصة في مسرحيات باشطارزي مثل « فاقو » أو « بني وي وي » ، وقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث العربي الشعبي مثل « ألف ليلة وليلة » عند « علالو » أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند « قسنطيني » بينما يأخذ باشطارزي موضوعاته غالبا من الواقع الاجتماعي أو السياسي للجزائر آنذاك .

---

[114] – سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 55 .

[115] – فضلاء ، محمد الطاهر : « المسرح تاريخا ونضالا» ، مجلة الثقافة ، ع 90 ، ص 275 .

[116] – لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر : النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ص 66 .

[117] – منور ، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ص 15.

لقد عرف المسرح الشعبي على يد باشطارزي انتشارا واسعا في مختلف أرجاء القطر مما فرض على حكومة « فيشي VICHY » إحداث موسم عربي للمسرح بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة حيث عين باشطارزي مديرا لغرفة المسرح خلال الموسم 1947 ، فأصبح المسرح العربي يقدم عروضه بانتظام حتى شهر ماي من سنة 1956 حيث أغلقت إدارة الاحتلال قاعة المسرح في وجه المسرح العربي الجزائري إذ يؤكد «بيوض ، أحمد » أن مسرح باشطارزي : «ظل يسعى إلى تحقيق هدفين هما الترفيه والتوجيه لإيقاظ الوعي حيث كان يعالج المواضيع السياسية بصفة ضمنية لاقتناعه بأن الجمهور الجزائري مسيس ويفهم من المعاني والتلميحات ، فهو من قال: بأن الشعب الجزائري ، شعب ذكي ، يفهم من التلميح » [118].

ولئن كان هذا العلم المسرحي قد توفي في 06 فيفري 1986 بالجزائر العاصمة ، فإن تراثه قد ظل حيا يعكس بصدق تطور المسرح الشعبي في الجزائر ، كما يعبر عن الكثير من صور المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي انطلاقا من منبر الركح وحول إنتاجه ونشاطه يذكر «سعد الله ، أبو القاسم [119] » أن باشطارزي ترك أكثر من مائة مسرحية مثلت كلها على خشبة المسرح أو في الإذاعة كما كان له نشاط في مجال الغناء والطرب وفي الإذاعة ثم في التلفزة إضافة إلى التمثيل في عديد من الأفلام السينمائية ومن الجمعيات التي نشط فيها جمعية المطربية التي أدارها أكثر من عشرين سنة ، كما نشط في جمعية الفخارجية للموسيقى . وجمع بين الأغاني الدينية والوطنية وعاصر الأحداث العالمية وثورة نوفمبر وعهد الاستقلال وعاش إلى أن كتب مذكراته .

لقد تأسس المسرح الجزائري في ظلال المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي فتشرب من وحي تجلياتها ، وتشبع بطموحات البحث عن الذات والتعبير عن الهوية ، فكان مسرحا شعبيا غنيا بصور المقاومة في تعبيراتها الإيحائية والصريحة وإذا كان لسلالي علال (علالو) فضل وضع حجر الزاوية لخصوصيات هذا المسرح فإن للمسرحي قسنطيني رشيد فضل إرساء الأركان وأما باشطارزي فعلى يديه اكتملت التجربة وصار للمسرح الجزائري وجوده الحقيقي وحضوره في مختلف أرجاء القطر الجزائري وطبعا لم يكن هؤلاء الرواد الثلاثة وحدهم المؤسسين ، بل كان هناك جيل كامل من العاملين معهم منهم : « محمد منصالي – إبراهيم دحمون – حسان كاتب – سي موح – محمد فرصي – عبد الحميد بوشامة – موسى خداوي – منصوري – شكري – عبد العزيز لكحل – وعلال العرفاوي » [120].

ونشير إلى أن الأدب المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى قد نشط كثيرا على يد كتاب وأدباء ينتمون في عمومهم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فكتب للمسرح كل من الشاعر

---

[118] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 33 .

[119] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج8 ، ص 451 .

[120] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 34 .

محمد العيد آل خليفة ، ومحمد البشير الإبراهيمي ، ومحمد الصالح رمضان ، وأحمد بن ذياب ، وأحمد توفيق المدني ، وعبد الرحمان ماضوي ، إضافة إلى أحمد رضا حوحو الذي أبدع الكثير من المسرحيات .

صور المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري قبل ثورة نوفمبر 1954 (البحث عن الذات)

تتعدد صور المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري وتتباين تلميحا وتصريحا ، فبحكم أن هذا المسرح في مولده وتأسيسه قد تبنى البحث عن الذات الجزائرية واسترجاع الهوية ومقومات الشخصية الوطنية في زحام سنوات التغييب والاجتثاث ، فإن ذلك جعله مسرحا مرتبطا بالمقاومة الوطنية ، فهو إحدى وسائلها ، وهو مرآتها العاكسة في ذات الوقت ، من رحمها ولد ، وتأسس مواكبا لتطورها وحاملا لرسالتها وصراعها ضد الاحتلال . ولذلك فإننا نلاحظ تجليات صور المقاومة الوطنية في هذا المسرح من خلال سعي جيل الرواد إلى تأسيس مسرح جزائري يكون منبرا للحضور الجزائري في ظل استعمار يدفع بوأد الآخر ودفنه وتغييبه حد العدمية مما يعلل شراسة الصراع في امتلاك هذا المسرح . وإن الإعلان عن وجوده كحقيقة ليست أقل من الإعلان عن الوجود الجزائري في حد ذاته . وتتضح صور المقاومة الوطنية في الموضوعات التي عرضها هذا المسرح للجمهور ، وهي موضوعات ارتبطت في مضامينها وأهدافها بالإصلاح الاجتماعي ونشر الوعي السياسي ، وارتبطت في حبكتها بالاقتباس من التراث تعبيرا عن التمسك بالهوية والاعتزاز بالجذور وبالإنتماء العربي الإسلامي كما تتجلى المقاومة الوطنية في الشكل المسرحي الذي تبناه المسرحيون انطلاقا من تجربتهم المسرحية وتفاعلهم مع الجمهور ، فكان مسرحا جزائريا يحمل كل الأبعاد الحضارية لهذه الذات الجزائرية في لغتها وكينونتها ووعيها لنفسها وللعالم المحيط من حولها ، فليس عجيبا إذن أن يكون هذا المسرح مرتبطا ومتفاعلا بالمقاومة الوطنية ذلك أن لفن المسرح خصوصيات تجعله أكثر الفنون التصاقا وتعبيرا عن الهموم والطموحات الإنسانية وعن هواجس وتطلعات المقاومة الوطنية ، فهو بالإضافة إلى استفادته من كل ما تملكه طاقات سائر الفنون لأنه يتضمنها جميعا ، مصداقا لمقولة : « المسرح أبو الفنون » ، فإنه انطلاقا من اعتباره عرضا تصنعه الجماعة ، ومواجهة علنية بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج ، فإن كل ذلك يجعله شكلا من أشكال التواصل الإنساني و« منبرا سياسيا لطرح الأفكار والأحداث والتعاليم المرتبطة بمفاهيم التغيير الاجتماعي والسياسي » [121] فالمسرح إذ يقدم عرضا محفوفا بالقيم الجمالية لإمتاع المتفرج ، فإنه ضمن إطارية المتعة يقدم خبرة يستفيدها المتفرج فتكون مؤثرة في وجدانه وسلوكه ويومياته ، وهو ما رسخ القناعة بأن فن المسرح وثيق الصلة بالسياسة نظرا لخصوصياته : « فالحركة المسرحية عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره، إنها تتعلم من الجمهور كما تعلمه ، تأخذ منه وتعطيه ، في حركة جدلية يغتني محتواها يوميا ... والمجموعة التي ستقوم بإرساء قواعد حركة مسرحية ينبغي أن يكون لديها الوعي

[121] – حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 2005 ص 21 .

اللازم لدورها السياسي » [122] ، ومن هنا كانت دلالات المقاومة الوطنية في حرص الأمير خالد على المساهمة في ميلاد المسرح الجزائري سواء باستقدام الفرق المسرحية العربية أو بتأسيس الجمعيات نظرا لما يمكن أن يضطلع به هذا المسرح من دور في المقاومة الوطنية للاحتلال ، ومن هنا أيضا يبرز دور جيل رواد المسرح الجزائري ، في التمكين للصوت الجزائري المكبوح من منبر المسرح حيث يسجل « جغلول ، عبد القادر » [123] ثلاث ملاحظات على مجهود « علالو » في سعيه الرائد لتأسيس مسرح جزائري تتمثل في كونه – أولا – يتضمن موقفا جديدا في اتجاه العمل الثقافي إذ بواسطة الضحك يتم التعبير عن الواقع المعيش ، وفي افتتاحه – ثانيا – لجمعة ثقافية حيث أسس علالو فرقة الزاهية للمسرح وانطلاقا من العمل الجماعي والاحتكاك يتم التعمق في معالجة الواقع ، وفي تمثيله – ثالثا – لشكل جديد لمسؤولية الواقع الشعبي المعيش ، فالجمهور ذاته هو موضوع تلك المسرحيات وهذا ما أهل ذلك المسرح ليؤدي دور الموقظ والمحسس السياسي أكثر من دور بوتقة ثقافية وطنية ، كما يؤكد الباحث في خلاصة استنتاجاته .

لقد حاول الاستعمار الفرنسي اجتثاث الذات الجزائرية من جذورها ، كما حاول مسخها وإلحاقها بكيانه ، معتمدا في ذلك – من بين الوسائل التي اعتمدها – وسيلة المسرح حيث شيد المسارح البلدية في عدة مدن جزائرية واتخذها منابر للدعاية السياسية والدينية معظما وجوده ومحقرا الذات الجزائرية : « في كل مدينة احتلها الفرنسيون نصبوا خشبات المسرح ومثلوا عليها بأسلوبهم وبطريقتهم حتى يبكي الباكي ويفرح المحزون ويتحرك الساكن ... وكان الموضوع هو الجزائر في أغلب الأحيان ، الجزائر بقصصها وتاريخها ، برجالها ونسائها ، بطعمها المحلي وألوانها » [124] ومن بين العروض التي قدمها المسرح الفرنسي نجد « قصة حرب مدينة الجزائر » والتي عرضت احتفالا بمرور قرن على احتلال الجزائر ، كما نجد مسرحية : «عبد القادر في باريس » سنة 1840 و« أسير عبد القادر » سنة 1840 وهما مسرحيتان عرضتا في أوج المقاومة التي كان يقودها الأمير عبد القادر للسخرية منه وتقزيمه ، ومن العروض الكوميدية نذكر « داي الجزائر عند السيد بولينياك » سنة 1830، وهي كوميديا هدفها السخرية من شخصية الداي الجزائري بمواجهة رئيس الحكومة الفرنسي، وغيرها من المسرحيات التي تؤكد أن الاحتلال الفرنسي للجزائر كان انطلاقا من الركح المسرحي أيضا . وبالمقابل فإن مقاومة هذا الاحتلال بالنسبة للجزائريين كانت انطلاقا من سعي الرواد إلى تأسيس مسرح جزائري ملتزم بقضايا الشعب وهو يرزح تحت نير الاحتلال . وإن نظرة استقصائية لظروف ميلاد وتطور

[122] – عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي ، ط1 ، دار علاء الدين ، سورية 2003 ، ص 204.

[123] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص ص 110 ، 111 .

[124] - سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 410.

هذا المسرح الجزائري وما رافقه من صعوبات ورهانات وتحديات بمواجهة إدارة الاحتلال لتدل بوضوح على تشبع المسرح الجزائري بقيم المقاومة الوطنية . ففي الوقت الذي جعلت فيه فرنسا من سنة 1930 ، سنة للاحتفالات وتقديم العروض المسرحية ، تخليدا لذكرى مرور قرن على احتلال الجزائر ، نجد المسرح الجزائري يسجل موقفا سياسيا من خلال الإضراب عن تقديم العروض المسرحية حيث يذكر « علالو » في مذكراته : « بعد هذا جاءت الاحتفالات بالذكرى المئوية للاحتلال ، فلم نقدم أي عرض حتى نهاية العام » [125] وسواء كان ذلك التوقف اختياريا أو اضطراريا فإنه امتناع له دلالاته السياسية تشير بوضوح إلى المهمة النضالية لرسالة المسرح ، وإلى القطيعة مع الاستعمار .

لقد حرص المسرحيون الجزائريون على تجنب الاصطدام المباشر مع إدارة الاحتلال والسعي بهدوء وذكاء نحو تأسيس مسرح جزائري إذ يؤكد « علالو » في مذكراته قائلا: « كانت هناك بعض الإشارات السياسية في المسرح الذي كنا نقدمه ... وهناك هدف مهم كنا نسعى إلى تحقيقه وهو تأسيس وتأصيل مسرح جزائري عربي ناطق باللغة العربية » [126]، وهذا يعني أن معركة امتلاك سلاح المسرح لا تقل أهمية عن استعماله في المقاومة ، ولقد كسب جيل الرواد بذكاء وحذق معركة التأسيس في المرحلة الأولى والمعروفة « بمغامرة الهواة الناجحة (1926 - 1932) » [127] حيث لم تعر سلطات الاحتلال الفرنسي اهتماما لانطلاقة المسرح الجزائري وظنته « ألعوبة أولاد » فراح هذا المسرح الصغير يكبر حتى أصبحت تمارس عليه الرقابة والحذف والمنع حيث يذكر «باشطارزي ، محي الدين » : « لقد كان مسرحا فريدا من نوعه ، بسيطا للفهم يساعد الجمهور على فهم مسرحنا كمظهر من مظاهر الشخصية الجزائرية»[128] ، وفي هذه المرحلة التأسيسية كان لنادي الترقي [129] الذي تأسس سنة 1926 دور كبير في دفع الحركة المسرحية ورعايتها حيث انتسب « علالو » لهذا النادي واستفاد من إشعاعه بما يملكه من طاقات إصلاحية ، كما استفاد من دعمه وتشجيعاته أيضا .

ولقد تسنى للمسرح الجزائري بعد أن صار مولودا حياله وجوده وكيانه أن ينطلق في المرحلة الثانية الممتدة من سنة 1932 ناهضا بمهمة البحث عن الذات الجزائرية حيث وسع من نشاطه وخاصة على يد قسنطيني ، وباشطارزي الذي سعى إلى نشر فن المسرح في مختلف الأرجاء لجزائرية حيث يذكر « بيوض ، أحمد »[130] أنه منذ أن عرضت مسرحيتا « فاقو » و« على النيف » لباشطارزي سنة

---

[125]- سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 46 .

[126] - سلالي ، علي : المرجع نفسه ، ص 08 .

[127] - ينظر : بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص ص 39 وما بعدها .

[128] - *BACHETARZI , MAHI EDDINE : MEMOIRES, Tome 2, SNED, Algèrie 1984, P 14*

[129] - بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 41 .

[130] - بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 47 .

1937 بدأت الإدارة الاستعمارية تحس بخطر المسرح الجزائري على وجودها ، وأنه أصبح له جمهور عريض على مستوى التراب الوطني ، فظهرت حملة معارضة فرنسية للمسرح الجزائري يقودها كل من « ريول » و« فيراكس » اللذين أسميا المسرح الجزائري بـ : « الحركة المضادة للوجود الفرنسي في الجزائر » مما دفع الحاكم العام في أفريل 1937 إلى إيقاف الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها فرقة باشطارزي بعد عرضها لمسرحية «الخداعين » التي أثارت موجة من الغضب في صفوف إدارة الاحتلال التي استاءت كثيرا من المحتوى السياسي للإنتاج المسرحي لفرقة باشطارزي فحاصرتها ودفعت بها إلى الإفلاس وخاصة بعد صدور قرار 02 نوفمبر 1937 والقاضي بحضر نشاط المسرح العربي في الجزائر . ولكن ورغم المصاعب والحصار إلا أن المسرح الجزائري ظل يتلمس طريقه ويتطور متفاعلا بالظروف المحيطة فكانت المرحلة الثالثة الممتدة من سنة 1939 إلى سنة 1946 هي مرحلة المصاعب ومع ذلك عرف المسرح الجزائري فترة من النشاط تمتد من سنة 1939 إلى سنة 1942 استفاد فيها من ظروف الحرب العالمية الثانية أعقبتها فترة من الركود من سنة 1943 إلى سنة 1946 بعد نزول قوات الحلفاء في الجزائر وتوقف النشاط المسرحي بشكل تام وقد شهدت هذه الفترة وفاة الكثير من أعلام[131] المسرح الجزائري .

ولكن في نفس الوقت ظهرت مواهب [132] جديدة وتأسست عدة فرق مسرحية حيث توج المسرح الجزائري بعد نضال مرير وابتداء من سنة 1947 مجيء مرحلة الازدهار وخاصة بعد تعيين باشطارزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا ويشير «منور ، أحمد » [133] إلى أن المسرح الجزائري أصبح لديه الحق في تقديم العروض بقاعة الأوبرا مرة في الأسبوع (يوم الجمعة) وحق تقديم تلك العروض على خشبة المسرح البلدي لمدينة قسنطينة ووهران ، كما تأسست في هذه الفترة فرق مسرحية أخرى واصلت النهج النضالي الذي تبناه المسرح الجزائري الذي حقق له المسرح الشعبي تأسيسه وتجذيره في المجتمع ، مما سمح بعد الحرب العالمية الثانية بظهور المسرح المكتوب باللغة العربية الفصحى من جديد بعد أن كان قد اختفى نهائيا عاد على يد كتاب ينتمون في معظمهم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، حيث تعمقت أكثر المهمة النضالية للمسرح الجزائري في استرجاع ملامح الشخصية الوطنية للأمة الجزائرية حيث يرى «سعد الله ، أبو القاسم » : « أن التمثيل باللغة الفصحى ، قد حظي بإقبال كبير . ابتداء من الثلاثينيات ، نتيجة تقدم الحركة الوطنية والاعتزاز باللغة ، ولكثرة المدارس التي أنشأتها جمعية العلماء والتشجيع عليها ، وقد كانت هذه المدارس نفسها تمثل مسرحيات باللغة

---

[131] – توفي « دحمون ، إبراهيم » سنة 1942 ، وتوفي « ابن شوبان » عام 1943 ، وتوفي « قسنطيني ، رشيد » عام 1944 ، وتوفي «منصالي ، محمد » عام 1945 .

[132] – من المواهب المسرحية الجديدة نذكر : التوري ، محمد – الحسني ، حسان – أبو الحسن ، الطيب – رويشد .

[133] – منور ، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ص ص 15 - 16 .

الفصحى في المناسبات الدينية والتاريخية والاجتماعية ، ومعظم مؤلفيها كانوا من المعلمين ، أما الممثلون فهم تلاميذ المدارس»[134] . ولقد تميز المسرح الذي استعمل اللغة العربية الفصحى أداة في الحوار المنطوق بسمو مستواه الأدبي وتوظيف التراث التاريخي وخاصة فيما يخص النصوص المسرحية التي كتبها الأدباء حيث يذكر « جلاوجي ، عز الدين » [135]من نماذج ذلك : مسرحية « بلال » (1939) للشاعر محمد العيد آل خليفة ، و« الناشئة المهاجرة » (1947) لمحمد الصالح رمضان، و« الخنساء » لنفس الكاتب و« حنبعل » لأحمد توفيق المدني و« المولد » لعبد الرحمان الجيلالي، و« صنيعة البرامكة » و« ابن رشد » و« أبو الحسن التميمي » و«عنبسة» للأديب الشهيد أحمد رضا حوحو و« رواية الثلاثة » (1953) لمحمد البشير الإبراهيمي و« امرأة الأب» (1952) لجلول بدوي و« يوغرطة » (1952) لعبد الرحمن ماضوي . هذه المسرحيات وغيرها وجدت طريقها إلى الركح المسرحي فقدمت عروضا في مختلف المدن الجزائرية على يد كثير من الجمعيات والفرق المسرحية من المحترفين والهواة يحصي «سعد الله ، أبو القاسم »[136]من بين الفرق : (ناصر الدين دينى) بقسنطينة وفرقة (المزهر البوني) بعنابة ونادي (السعادة) بتلمسان ، ومن الجمعيات المسرحية يذكر : جمعية الشباب الفني لقسنطينة ، وجمعية محبي الفن لنفس المدينة وجمعية كشافة الرجاء بباتنة ، وجمعية الوتر الجزائري . وبالإضافة إلى الفرق المسرحية التي كانت تنشط تحت راية جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أو تحت لواء الكشافة الإسلامية ، وحتى الأحزاب السياسية كحزب الشعب فإننا نجد بعض الفرق قد أشرف عليها مثقفون وأدباء متخصصون في الفن المسرحي مثل فرقة (المزهر القسنطيني) لأحمد رضا حوحو ، وفرقة (هواة المسرح العربي الجزائري) لمحمد الطاهر فضلاء . ومن خلال تتبع جملة هذه النشاطات المسرحية التي حفلت بالكثافة وبصور المقاومة الوطنية يخلص « سعد الله ، أبو القاسم » إلى نتيجة مفادها : « إنه مع الحرب التحريرية (1954) كان المسرح الجزائري قد بنى لنفسه تقاليد وأصبح له أمجاد وتراث وعرف طريقه إلى قلب الشعب » [137] ويؤكد مثل هذا الاستخلاص على أن امتلاك الجزائريين للركح المسرحي لم يكن بالأمر الهين حيث أن تحليل مسيرة ولادة هذا المسرح وتأسيسه وتأصيله عبر مختلف المراحل يدل على ما بذل لأجله من مجهودات ونضالات ، فهي مسيرة محفوفة بالرهانات والتحديات استطاع المسرح الجزائري خلالها أن يكسب معركة وجوده ليعلن في ذات الوقت عن الوجود الجزائري ، في ظل احتلال انتهج كل السبل لمحو هذا الوجود وتغييبه ، فكان مجرد تأسيس هذا المسرح وامتلاكه ، انتصارا لروح الرفض نظرا للطبيعة التفاعلية بين المسرح والمقاومة إذ « يكاد مسرح المقاومة أن يكون

---

[134] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 427 .

[135] – ينظر : جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص ص 46 ، 47 .

[136] – ينظر : سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص ص 425 – 429.

[137] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج8 ، ص 449 .

شكلا مستقلا من أشكال التعبير الدرامي ... والمقاومة في ذاتها صراع بين قوتين ، لهذا كانت بطبيعتها خامة درامية »[138] . وإننا يمكن أن نستخلص بعض صور المقاومة في هذا المسرح كما يلي :

[138] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، دار المعارف بمصر ، سنة 1970 ، ص 179.

1/ الموضوعات :

يقول « بوكروح ، مخلوف » : « ارتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية . فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية ، وهو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية ، وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية ، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة للسلطات الفرنسية وإن كانت تتم بصورة غير مباشرة . وتمحورت الموضوعات التي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع »[139]. إن الالتزام بتطلعات المقاومة الوطنية في سياق تنامي الوعي السياسي ، هي من الملامح الهامة التي وسمت المسرح الجزائري ، وطبعت اختياره للموضوعات المقدمة ، فكان مسرحا هادفا ومركزا على ما يفيد الناس في حياتهم، فاستطاع استقطاب الجماهير التي كانت تملأ قاعة العرض ، لأنه في المقام الأول قد عبر بوفاء وصدق عن وجودها وكينونتها ، فكان مرآة عاكسة ليومياتها المعيشة وحياتها وشخصيتها : « فالالتزام بقضايا الوطن ... وقضايا التحرر والانعتاق ، وما تفرضه من التضحيات الفردية والجماعية ، وكل هذا يجل في المسرح ، عن المواقف الفردية ، مهما كان لهذه المواقف وزنها وثقلها » [140] . ورغم حداثة نشأة هذا المسرح ، ورغم ظروف القهر الاستعماري التي كانت تحيط به وتهدد وجوده في كل لحظة إلا أن مؤسسيه ورواده وأعلامه قد استطاعوا المضي به بهدوء وذكاء ملبين مطالب الجمهور من جهة ، ومراعين تجنب الاصطدام المباشر مع إدارة الاحتلال من جهة أخرى .

فكان هذا المسرح ينمو ويتطور متضمنا فيما كان يطرحه من موضوعات ويقدمه من مضامين الكثير من ملامح المقاومة الوطنية ، وحتى وإن غلبت المواضيع الاجتماعية على هذا المسرح في مراحله الأولى ، إلا أنها مواضيع اتسمت بالطابع الإصلاحي ظهرت إلى جانب المواضيع الأولى فكانت تعرض في قالب نقدي هدفه العام تربية المجتمع والقضاء على الآفات والعادات السيئة وخاصة تلك التي ورثها عن الاستعمار ، حيث يرى « ابن أبي شنب ، سعد الدين » أن من سمات المسرحيات « أنها كانت في أغلب الأحيان نقدا لعادات السكان المسلمين كما كانت تحتوي على مغزى أخلاقي ... فالنقد الاجتماعي يحتل مكانة هامة في المسرح حيث إن التعصب والضلال والعيوب والشرور كانت كثيرة لدرجة أن مجرد ملاحظتها تكفي لبناء مسرحية . يتجلى عند كتاب المدرسة الحديثة كما هو الحال عند كتاب المدرسة القديمة الاهتمام باطلاع الجمهور على الخراب الناتج عن الخمر وعن الحشيش وذلك في

---

[139] – بوكروح ، مخلوف : البعد الثوري للمسرح الجزائري ، مجلة المصادر ، عدد : 08 ، ماي 2003 ، ص 120 .

[140] – فضلاء ، محمد الطاهر : « المسرح تاريخا ونضالا » ، مجلة الثقافة ، ع 90 ، ص 267 .

عدة مسرحيات مثل (بوبرمة) و(عنتر الحشايشي) و(زربيان) . وغالبا ما كانت توجه الانتقادات اللاذعة لأمية المرأة الجزائرية ونقص تعليمها أو بالعكس تقليدها السريع للأوروبيين » [141] .

لقد راهن المسرح الجزائري في طرحه للموضوعات الاجتماعية على تحقيق الأهداف التربوية والإصلاحية وذلك في سبيل استرجاع الشخصية السليمة للمجتمع الجزائري ، هذه الشخصية التي أفسدها الاستعمار بما جلبه من سلوكات مقيتة وما غرسه من رذائل ثم ما أضافته سياسة التجهيل التي انتهجها في حق الجزائريين من الخرافات والموبقات ، حيث يقول : « عبد القادر ، جغلول » في تحليله لمسرح قسنطيني : «مسرح قسنطيني وطني وشعبي بمحتواه ، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته وأغانيه من الحلم بل من الحياة اليومية : المستشار البلدي ، هاوي الرياضة ، العالم المزيف ، القاضي الجاهل ، ثري الحرب ، المسقط ، السكير الفيلسوف ، سيدة المجتمع المحتالة والمغرية »[142]

لقد كان « قسنطيني ، رشيد » يملك حسا فنيا مرهفا مكنه من الغوص في أعماق المجتمع ومن رصد مختلف الأمراض والانحرافات التي تنخر جسده ، فقدم على الركح عشرات المسرحيات عرى خلالها الكثير من النماذج البشرية : « وأبطال قسنطيني كانوا دائما إما كبار التجار أو كبار الملاك أو القضاة والمزورين والعلماء المزيفين ... وتلك الطبقة التي تستفيد من جهل الشعب ولذلك يعملون على الإبقاء على ذلك الوضع. أما الشعب في مسرح قسنطيني فكان دائما يمثل الوجه الخير ويمثله دائما شخص ساذج ذكي واسع الحيلة ولكنه طيب ، ويتمتع كذلك بصفات محترمة فهو يفي بالوعد ويحفظ العهد ويذود عن حمى الأصدقاء »[143] . هذه الفكرة يؤكدها أيضا «الراعي، علي » في تحليله لموضوعات هذا المسرح إذ يقول : « وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور ، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير وذلك في أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك»[144] وإننا عندما نستعرض موضوعات مسرحيات « قسنطيني » المنشورة مثلا [145] نلاحظ قدرته الفائقة على رصد الظواهر الاجتماعية وعرضها على الركح ليتمكن الناس من معاينة حياتهم وبالتالي دفعهم نحو تغييرها، ولقد طبع هذا الملمح عموم المنتوج الجزائري : « فمن بين ما يقارب 80 عنوانا مسرحيا المقدم في هذه الفترة (1932 – 1952) تشكل نسبة 75

---

[141] – ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ، ع 55 ، ص 37 ، 38 .

[142] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 121.

[143] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، منشورات المكتبة العصرية صيدا ، بيروت ، ص ص 55 ، 56.

[144] – الراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، ص 545 .

[145] – ينظر مثلا : قسنطيني ، رشيد : 25 مسرحية ونصوصا أخرى ، تحقيق : نذير ، حسين ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، طبع A N E P ، ط1 ، 2005 .

% من المسرحيات موضوعاتها اجتماعية تتعلق بالأسرة والشباب والأمومة والزواج والطلاق وجمع المال كمسرحيات « الشيب والعيب ، المشحاح ، آه بالمال ، السكير ، رايك تالف ، الصداقة ، الرقد المكار .. الحال الاجتماعي في الجزائر في تلك الفترة الاستعمارية فرض على الكتاب والمبدعين الاهتمام البالغ بالأسرة كخلية أولى للحفاظ على الهوية الوطنية وشدها من خطر الانزلاق في التيار الفرنسي الذي أراد به القضاء على الشخصية الجزائرية بتحويلها إلى شخصية غربية أو أوروبية – على الأقل- وإلا القضاء على المجتمع والزج به في أمراض اجتماعية مزمنة كالطلاق والبطالة والكسل والتسكع والجشع إلى غير ذلك »[146] إنه إذن مسرح اجتماعي بتطلعات سياسية ، يندرج تماما في جوهر المقاومة الوطنية من خلال سعيه إلى إصلاح النفوس ومحاربة الآفات ، وتوعية الناس بالمخاطر والمهالك التي جلبها الاستعمار ، فكان مرآة عاكسة لمختلف أحوال المجتمع وهو إذ يمكن الناس من مشاهدة يومياتهم وحياتهم فإنه ضمنيا – يحثهم على التفكير ويدفعهم إلى التغيير كما يؤكد ذلك « لوجي بيرانديالو» في قوله : « حين يحيا الإنسان فإنه يحيا وهو لا يرى نفسه . حسنا ، ضع أمامه مرآة واجعله يبصر نفسه وهو يحيا، إنه إما أن يندهش لمظهره ، أو يحول عينيه بعيدا لكي لا يرى نفسه ، أو يشمئز ويبصق على صورته ، أو يطبق قبضته لكي يكسرها ، وباختصار ، تتصاعد أزمة ، وتلك الأزمة هي مسرحي»[147]
.

إن لعبة المرآة هذه في المسرح الجزائري تثبت – أولا - « أن الفن صورة من صور الوعي الاجتماعي وظاهرة من الظواهر الثقافية ، وهو يخضع في تطوره للقوانين العامة لعلاقة الوعي بالوجود فكل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر به عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته »[148] كما يؤكد – ثانيا – ما ذهب إليه « جغلول ، عبد القادر » من توافق هذا المسرح « مع تسريع وتكثيف الوعي الوطني إذ أن قدرة المرء على أن يقدم نفسه في ضعفه وصغائره وأن يضحك عليها والقدرة على السخرية من الذات نعني التأكيد للذات وللآخرين أنه موجود ككائن تاريخي قادر على تقرير مصيره »[149] ، هذا ما يعلل الحكم الذي أثبته الباحثون والدارسون للمسرح الجزائري قبل اندلاع الثورة التحريرية من : « أنه مسرح هادف إلى تربية النشء ، وإبعاده عن مخاطر الانحراف ، والفساد ، لأن ما ينتظره من القيام بأعباء تحرير

---

[146] – نذير ، حسين : لمحة وجيزة عن آثار تاريخ المسرح الجزائري بين سنة 1932 وسنة 1952 ، مقدمة مسرحية : قسنطيني ، رشيد : بابا قدور الطماع ، تحقيق : نذير ، حسن ، منشورات ، م ، و، ج ، طبع A N E P ، ط1 ، 2005 ، ص ص 5 ، 6
.

[147] – جاسم محمد، حياة: الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها ، ط1، دار الآداب، بيروت، سنة 1992 ، ص 36

[148] – حسين ، كمال الدين : المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، سنة 1992 ، ص 36.

[149] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 122.

الوطن من دنس المحتلين أعظم وأشد ، مما يجب أن يسخره كل طاقته »[150] وانسجاما مع أهداف التربية والتوعية فقد تنوعت الموضوعات « ولكن معظمها اجتماعي ، وقد جاءت شخصيات دينية في المسرحيات مثل القاضي والمفتي والإمام ولكنها لا تتعرض للوظيفة الدينية التي يتولاها ، وكان استخدام السخرية يجعل رجل الدين يظهر ساذجا وقصير النظر . ومن الموضوعات أيضا غمز رجال الطرق الصوفية، سيما في المسرحيات التي أنتجها أصحاب الاتجاه الإصلاحي، وبعض المسرحيات تعرضت أيضا لتاريخ الإسلام والحج وعدالة الخلفاء الراشدين . واحتلت الخمر ومضارها ، والجهل ، وتأثر المرأة بالحياة الأوروبية ، والمخدرات ، مكانة بارزة في عدد من المسرحيات . كما أن الإصلاح والتعليم العربي والوطنية قد ظهرت في بعضها الآخر »[151] .

لقد اجتهد المسرح الجزائري سواء باللهجة الشعبية أو باللغة العربية الفصحى في تصوير القضايا الاجتماعية المختلفة سواء ما تعلق منها بمشاكل الأسرة أو الدجل والشعوذة والتسول أو واقع المثقفين والكتاب ، فأدى فن المسرح دوره في مقاومة الآفات والمشاكل الاجتماعية حيث « رأينا مثلا كيف عالج الرشيد القسنطيني النهضة الإصلاحية ، وقضى على الشعوذة برواية (فاقو) التي نسبت إلى غيره – فأبو النهضة الإصلاحية الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ومعه ما يزيد عن السبعين زعيما من زعماء الإصلاح ، أرادوا محو الشعوذة عن طريق الدروس ونشر المقالات وتأليف الكتب ، وإلقاء القصائد ، ولكنهم – رغم إخلاصهم – لم يبلغوا التأثير الذي أحدثته رواية (فاقوا) في الأغلبية الساحقة من الشعب »[152] .

إن شجاعة وقوة المسرح الجزائري لا تكمن فقط في اشتغاله على مستوى الجبهة الاجتماعية بل إن نضال رجالاته وتضحياتهم امتدت إلى افتتاح مواجهات على مستوى الجبهة السياسية ، وهذا رغم ظروف القهر الاستعماري ، حيث بدأت الإدارة الفرنسية ترتاب مما أصبح يقدم من عروض خاصة بعد عرض مسرحيتي (فاقوا) و(على النيف) سنة 1937 ، ولكن المسرحية التي أحدثت ضجة سياسية كبرى هي مسرحية (الخداعين) لباشطارزي ، حيث قررت الإدارة الاستعمارية إصدار قرار يمنع الفرقة من تقديم نشاطاتها وتجوالها في القطر الجزائري ، ويورد «بيوض ، أحمد »[153] ملخصا لهذه المسرحية يتمثل في قيام تاجر قديم إثر وفاة شريكه ، بكفالة ابنه جعفر لتتم تربيته مع ابنه المدعو « الزبير » هذا الأخير أصبح بعد مدة رجلا يمارس السياسة ، ويقوم « جعفر » بمغازلة « ليلى » زوجة الزبير ، الأمر الذي اعتبرته السلطات الفرنسية مساسا « بتفاهم وحب فرنسا الديمقراطية للجزائر » ، هذا ما تضمنه

[150] – جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 89.

[151] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج8 ، ص 448 .

152– اسطنبولي ، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر » ، مجلة آمال ، ع 35 ، ص ص 65 ، 66.

[153] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 47 .

الفصل الأول ، أما في الفصل الثاني فيقوم جعفر بإثارة قضية مشتركة مع الأعداء السياسيين للزبير فيستقبل رجلا ذا وجهين لتدبير مؤامرة له ، كما يتحامل عليه بكونه يريد الإنضمام إلى « المشروع الوردي » الذي يريد إقامته ، وبموازاة ذلك يريد إقامة علاقات وردية مع شخص يدعى « سيرج كاتلان » كاتب المشروع المضاد . ويحظى المشروع الوردي في النهاية بالقبول بينما يرفض المشروع المضاد . ويتواصل العرض المسرحي على هذا المنوال التآمري ، حيث يقوم عضو منتخب من « بني وي وي » بالتدخل وينضم إلى المشروع الوردي بينما يقصى جعفر . وهكذا تنتهي المسرحية التي أثارت زوبعة من الغضب في دواليب الإدارة الاستعمارية ، تحول فيها المسرح الجزائري لديها إلى كابوس مرعب يجب خنقه وخاصة بعد الشجاعة التي أظهرها محترفوه وهواته ، وبعد الذكاء والفطنة والحذق في تقديم الإشارات السياسية الداعية إلى التحريض ، وهذا ما يتضح أيضا في مسرحيات أخرى قدمتها فرقة باشطارزي في تحد وإصرار مثل مسرحيتي : « علاش » و« دولة النساء» مما جعل إدارة الاحتلال تحاصره وفرقته حتى الإفلاس المادي وإذا كانت المدلولات السياسية في مثل هذا المسرح تكاد تكون عارية رغم اجتهاد أصحابه في اختلاق الرمز واستعمال الإيحاء والتلميح ، فإن بعض المسرحيات المكتوبة بالفصحى قد استطاعت الإفلات من عيون الرقابة الاستعمارية ، وهي المسرحيات التي وظفت التراث واستحضرت التاريخ « فأسهمت في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الإنتاج في هذا المضمار ، كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثورة والتحرر من هيمنة الحكم الاستعماري ، ولذلك قامت بوظيفتين مهمتين ، وظيفة أدبية ووظيفة سياسية » [154].

إن تحليل طبيعة الموضوعات التي طرحها المسرح الجزائري في مختلف مراحله السابقة لاندلاع الثورة التحريرية يعطي صورة ناصعة عن هواجس الحركة الوطنية ويعبر بصدق عن تطور الوعي السياسي في مقاومة الاحتلال ، فالموضوعات المطروقة في هذا المسرح ترتبط عضويا وتفاعليا مع المقاومة الوطنية .

2/ توظيف التراث :

يعرف « إسماعيل ، سيد علي » التراث فيقول إنه : « ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الأباء والأجداد ، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية ، بما فيها من عادات

[154] – الركيبي، عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث ، م ، و، ك ، الجزائر ، ط1 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1973 ص 230 .

وتقاليد ، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث ، أو مبثوثة بين سطورها ، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن . وبعبارة أكثر وضوحا : إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به ، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه ، أو فقده »[155]. وانطلاقا من هذا التعريف نكتشف ما للتراث من أهمية باعتباره يشكل جوهر وجدان الأمة ويعبر عن شخصيتها وهويتها ، و« وتوظيف التراث يعني استخدامه تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة المبدع المسرحي ، أي أن التراث يصبح وسيلة يعبر المسرحي من خلالها ، أو بواسطتها ، عن رؤياه المعاصرة . ولأن التراث يكتسب لونا من القداسة في النفوس لما له من حضور حي ودائم في وجدان الناس ، فإن المبدع حين يتوسل إلى الوصول إلى وجدان الناس يلجأ أحيانا إلى توظيف بعض مقومات التراث »[156] .

لقد اهتم المسرح الجزائري منذ نشأته وعبر مختلف مراحل تطوره بتوظيف ما يزخر به التراث الجزائري من كنوز ، فالإرهاصات الأولى استحضرت الكثير من رموز التراث العربي الإسلامي ، بل إن شروق المسرح الجزائري كان انطلاقا من عرض مسرحية «جحا » لعلالو سنة 1926 ، هذا الاتجاه في توظيف المضامين التراثية نلاحظه في تركيز «علالو» على استلهام قصص « ألف ليلة وليلة » وما غرفه « قسنطيني » من التراث العربي الأندلسي ، وما وظفه «باشطارزي » من مخزون الثقافة الشعبية الجزائرية ، ثم تطور هذا الاتجاه نحو توظيف التراث أكثر فيما يعرف بالمسرحية التاريخية « فكتب محمد العيد أول مسرحية شعرية في تاريخ الأدب العربي»[157] « وهي المسرحية الشعرية التاريخية « بلال » ... التي كتبها سنة (1938) »[158] وتصور مسرحية « بلال بن رباح »[159] موقف هذا الصحابي الجليل وما تحمله من عذاب في سبيل عقيدته فتبرز ثباته وصبره . ومن الشخصيات التي وجدت طريقها إلى المسرح الجزائري نجد أيضا : (صلاح الدين) و(طارق بن زياد) و(هارون الرشيد) وغيرهم .

كما كتب « المدني ، أحمد توفيق » مسرحية « حنبعل »[160] تناول فيها قضية «الصراع بين القرطاجيين وهم سكان تونس في القديم ، وبين روما التي كانت تمثل إحدى القوتين الكبيرتين في التاريخ قبل الإسلام ، كما كانت قرطاجنة تمثل قوة الحضارة والتقدم العمراني ، فحاولت روما إخضاعها بالقوة

---

[155]– إسماعيل، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، دار المرجاح (الكويت) ، سنة 2000 ص 40 .

[156]– عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ... ، ص 61 .

[157]– مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1 ، 1830- 1962 ، ص 336 .

[158]– جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 59 .

[159]– ينظر : آل خليفة ، محمد العيد : بلال بن رباح ، « محمد العيد آل خليفة » سلسلة في الأدب الجزائري الحديث ، الخرفي ، صالح ، م ، و، ك ، الجزائر 1986 .

[160] – ينظر : المدني ، أحمد توفيق : حنبعل ، المطبعة العربية بالجزائر ، 1950 .

حتى انتهى الأمر بحرق هذه المدينة العظيمة ، فالمؤلف اختار هذه الفترة كما اختار شخصية حنبعل الذي كان بطلا وطنيا وقف ضد مطامع روما وحاربها بشجاعة نادرة وانتصر عليها في معارك كثيرة ، ولكن قومه خذلوه فانكسر في نهاية الأمر ، بعد أن انتقم من روما التي أخضعت قرطاجة لنفوذها ، وانتصر على روما ودخلها وانتصر على جيوشها سنة 216 قبل الميلاد » [161] وإذا كان « المدني » في هذه المسرحية قد وظف التاريخ الأفريقي فإن الكاتب «ماضوي، عبد الرحمن » قد وظف التاريخ النوميدي في مسرحية « يوغرطة » [162] وهي «مسرحية تعرض لحياة أمير نوميدي (يوغرطة) سعى لإعادة مجد وطنه ، وتوحيده بعد أن قسمته روما إثر موت حليفها ماسينيسا » [163].

لقد غرف المسرح الجزائري من ينابيع التراث ، فوجد فيه مادة غنية بالمضامين والطاقات والدلالات التعبيرية ، فالتراث بحكم تمكنه من وجدان الأمة فإنه يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة ، حيث يذكر « إسماعيل ، سيد علي » [164] أربعة أسباب – من وجهة نظر البحث – تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ، يقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي :

أولا : الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها ، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النفوس .

ثانيا : الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها .

ثالثا : التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع فيكون التراث معوضا عن الشعور بالنقص ودافعا لعودة الثقة بالنفس .

رابعا : محاولات التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافية الغربية .

وإننا نلاحظ مما تقدم تداخل الأسباب الأربعة فيما بينها ، وتمحورها عموما حول فكرة أن « العوامل السياسية والاجتماعية تأتي في مقدمة أسباب لجوء الكاتب العربي إلى التراث ، فعندما يتحدث الكاتب من خلاله ، يشعر أنه يحميه من بطش السلطة وبهذا يصبح التراث ، كالأسطورة والرمز ، قناعا يختفي خلفه الكاتب ، فيستعير صوتا غير صوته ، يحمله وزر آرائه وأفكاره التي لا يجرؤ على التصريح

[161] – الركيبي ، عبد الله : النثر الجزائري الحديث ، 221 .

[162] – ينظر : ماضوي ، عبد الرحمن : يوغرطة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1979 .

[163] – جلاوجي ، عز الدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 76 .

[164] – إسماعيل ، سيد علي : أثر التراث في المسرح المعاصر ، ص ص 40 ، 42 .

بها باسمه . وفي التراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النقد والإدانة ، وجابهت قوى الشر والطغيان » [165] ، ومن هنا عمد المسرح الجزائري إلى توظيف التاريخ العربي الإسلامي وكذلك التاريخ المغربي القديم لتحقيق غايات سياسية تنسجم مع روح المقاومة الوطنية للاستعمار الفرنسي ، فهذه المسرحيات التاريخية تبرز الشخصية القومية للجزائر من أنها أمة عربية (عنترة) إسلامية (بلال) لها امتداد افريقي (حنبعل) وجذور نوميدية (يوغرطة) وهذا يناقض تماما الطروحات الاستعمارية الهادفة إلى اجتثاث الجزائر من أصولها وجذورها وإلحاقها بفرنسا ، هذا بالإضافة إلى ما تمنحه بطولات تلك الشخصيات التاريخية «من بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز ، وتثير في النفوس الحمية والشهامة» [166] وهو الخطاب الذي ما كان للمسرحي تحقيقه مباشرة في ظل ظروف استعمارية لولا أن عمد هذا المسرحي إلى استعارة الأصوات والأقنعة الموجودة في الحكاية التاريخية التي اقتبسها في مسرحيته ، ولذلك فإن المسرحية التاريخية تكون معادلا موضوعيا للتعبير عن الواقع المعيش وذلك من خلال السعي إلى إسقاط الماضي على الحاضر ، فالشاعر محمد العيد آل خليفة في مسرحية بلال « يركز على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه ، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة» [167] . فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي ، أما مسرحية « حنبعل » فإنها تكشف عن غاياتها السياسية من خلال الإهداء الذي خطه « المدني ، أحمد توفيق » على صدر صفحاتها الأولى حيث نقرأ : «إلى الشباب المغربي ، حامل راية الكفاح ، في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين ، وفيها عبرة وذكرى » [168] والإهداء كما هو واضح غني بالكلمات المفتاحية الدالة على دعوة الشباب المغربي ومنه الجزائري خصوصا إلى الاقتداء ببطولات البطل « حنبعل » في شجاعته واستبساله في الدفاع عن كرامة الوطن مما أغرق الحوار المسرحي في مواطن كثيرة منه في نغمة خطابية وترديد شعارات سياسية مثل هذا المشهد من الفصل الثاني :

« حنبعل : لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا ، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد . وما هي ، أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا ، إن لم تكن حياة عزة وشرف وكرامة ؟

وزير : إن أعداءنا لئام يا حنبعل ، رضخنا لشروطهم فازدادوا تجبرا وعتيا ، وما أظهرنا لهم الخنوع والاستسلام ، إلا ازدادوا تظاهرا علينا بالإثم والعدوان .

---

[165] – عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ... ، ص 61 .

[166] – حسين ، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1 ، 93 ، ص 13

[167] – الركيبي ، عبد الله : تطور النثر الجزائري ، ص 220 .

[168] – المدني ، أحمد توفيق : حنبعل ، ص 02 .

وزير آخر : أتعلمون أن الرومان قد أصبحوا يدعون بحرنا هذا : « ماري نوستروم » أي بحرهم الخاص بهم . ويدعون أنهم لن يسمحوا لأحد بأن يبتل بمائه إلا بإذن منهم ؟

حنبعل : إن هذا الغرور الفادح ، لهو داء الأمم الفتاك ، فالأمة التي لا تعتمد إلا على القوة ، والتي يصيبها سلطانها بالصمم فيصدها عن سماع صوت العقل والحكمة ، فبشرها بالخراب والاضمحلال ، ولو بعد حين . علينا بالعمل يا رجال ، الاستعداد للأخذ بالثأر ومحو عار الوطن ، علينا بتنظيم صفوف المقاومة، حتى إذا ما دقت الساعة حطمنا الظالمين شر تحطيم ، والصبر على الذل عار » [169] .

ويبدو أن الكاتب وفي سياق الحماس السياسي الذي يملأ جوانبه بالدعوة إلى مقاومة الاستعمار قد وقع في مآخذ الالتزام حيث « حول المواقف المسرحية إلى منابر ، والشخصيات إلى خطباء وجعل الحوار حديثا حماسيا مباشرا » » [170] ورغم هذه الهنة الفنية التي وقع فيها الكاتب بسبب التزامه السياسي بقضية المقاومة ، ورغم أن ذلك كان يمكن أن يؤدي إلى عدم اقتناع المتلقي بشخصية « حنبعل » إلا أن هذه المسرحية « قد احرزت على نجاح باهر عندما مثلت (في أفريل 1948) بالفصحى » [171] .

وهذا ما يدل على تجاوب الجمهور الجزائري مع الخطاب السياسي المقاوم . وتأتي مسرحية « يوغرطة » لعبد الرحمن ماضوي في نفس الاتجاه من حيث استلهامها للتاريخ الجزائري في عمقه النوميدي ومن حيث دعوتها إلى مقاومة الاستعمار الفرنسي من خلال إسقاط الحاضر على الماضي ، فيوغرطة حارب ضد روما ووقف ضد أطماعها وأظهر شجاعة وبسالة في ذلك ، إننا نجده غاضبا في هذا الحوار الذي يخاطب فيه « مازيغ » في المشهد الرابع من المسرحية ، وذلك بعد رفض كبير الأعيان الالتحاق بجيش يوغرطة .

« يوغرطة : وما مبرراته في عدم ملاءمة الوقت ؟

مازيغ : إنه يرى أن الشعب غير مستعد للمقاومة .

يوغرطة : طبعا ... كيف يستعد الشعب إذا كان أربابه غير مستعدين ؟

مازيغ : وبناء على رأيه ، فهو يرى أن من الأحسن مماطلة روما والتعلق بصداقتها

يوغرطة : (بقوة) صداقة روما ؟ الأبله يعتمد على صداقة روما ... أنا أعرف الناس بما تنطوي عليه ابتسامة الرومان المعسلة ... عرفتهم بأسبانيا وحوشا ، وبروما خنثا ، وبإفريقيا لصوصا ...

---

[169] – المدني ، أحمد توفيق : حنبعل ، ص 14 .

[170] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1978 ص 32 .

[171] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، 1830 – 1954 ، ص 427 .

صداقة روما !! روما تعبر لنا عن صداقتها بالاستيلاء على أراضينا ، وبث رجالها في كل قرية وطأتها على شبر من أرضنا كحريق يفشو سيأكل لهيبه تربتنا كلها »[172] .

والمسرحية تتميز بكبر الحجم وكثرة الأحداث وتنوع المواقف والشخصيات ، مما يجعلها غنية بالدلالات السياسية فمثل هذه المسرحيات التي توظف التاريخ « تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة ، أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب ، وكذلك حيث تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها ، فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس » [173] . فالمسرح الجزائري وهو يضطلع بمهمة المقاومة الوطنية قبل اندلا ع الثورة التحريرية ، قد وجد في توظيف التراث مخزونا لا ينفذ ، يحقق من خلاله عدة غايات ، تأتي على رأسها الغايات السياسية في مقاومة الاستعمار وذلك بحكم ظروف القهر الاستعماري التي كانت الأمة الجزائرية ترزح تحت نيرها ، فكانت عودة المسرحيين مثلا إلى استلهام رموز من التاريخ الجزائري القديم يهدف إلى إبراز "أن للجزائر قبل الفتح العربي تاريخا حافلا بالبطولات ، زاخرا بشخصيات لعبت دورا خالدا في الدفاع عن التراب ، والتصدي للاستعمار الرومي والقرطاجني ، وبذلت التضحيات الجسيمة في سبيل الاستقلال والحرية ، وتوحيد أقطار شمال أفريقيا ، يتصدر هذه الأسماء اللامعة اسم (حنبعل) و(ماصينيصا) و(يوغرطا) أبطال الاستقلال والوطني ، والوحدة والصمود في وجه روما وقرطاجنة، هذه الأسماء وغيرها تمثل مادة لإذكاء الر وح الوطنية في النصوص الأدبية"[174] . فالملاحظ أن عنصر الصراع في تلك المسرحيات يحيل المتلقي إلى مدلولات إيحائية ورمزية تشير من خلال صراع « بلال » المؤمن ضد « أمية بن خلف» المشرك وصراع « حنبعل » و«يوغرطة» المغربيين ضد الرومان الغربيين إلى غاية تلك المسرحيات المفعمة ببطولات الماضي وهي الدعوة إلى تغيير ذلك الحاضر الجزائري ، فالرومان هم في النهاية ورثتهم وأحفادهم ممثلين في هذا الاستعمار الفرنسي ، فكأنما الغاية الكبرى من توظيف التراث التاريخي هو الدعوة إلى الثورة ، حتى إذا ما اندلعت في أول نوفمبر 1954 لاحظنا اختفاء المسرحية التاريخية ، وكأن كتابها ومبدعيها قد اطمأنوا إلى تحقيق الغاية من كتابتها . « وعلى كل حال فإن المسرحية التاريخية أسهمت في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الإنتاج في هذا المضمار ، كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثورة والتحرر من هيمنة الحكم الاستعماري، ولذلك قامت بوظيفتين مهمتين ، وظيفة أدبية ووظيفة سياسية »[175] .

---

[172] – ماضوي ، عبد الرحمن : يوغرطة ، ص 22

[173] – الركيبي ، عبد الله : تطور النثر الجزائري ، ص 219

174 – خرفي ، صالح : الشعر الجزائري الحديث ، م، و، ك ، الجزائر 1984 ، ص 121 .

[175] – الركيبي ، عبد الله : تطور النثر الجزائري ، ص 230

3/ توظيف اللغـة :

أ/ المسرح الشعبي :

لعله من المفيد أن نشير إلى أن المحاولات الأولى لنشأة المسرح الجزائري ، قد استعملت اللغة العربية الفصحى أداة في الحوار ، هذا ما لاحظه المهتمون بالمسرح في العروض التي قدمتها الفرق العربية الزائرة ، وهو ما لاحظوه أيضا في تجارب الفرق المسرحية الجزائرية الأولى مثل المسرحيات التي قدمتها جمعية المهذبة التي كان يرأسها «علي الشريف الطاهر » منذ تأسيسها في الخامس من أفريل سنة 1921 ، فقدمت أعمالا من تأليفه وهي « الشفاء بعد العناء » سنة 1921 و«خديعة الغرام » سنة 1923 ، وأخيرا مسرحية « بديع » سنة 1924 ، كما قدمت فرقة من الهواة بإشراف « محمد رضا المنصالي » مسرحية « في سبيل الوطن » في ديسمبر 1922 «وقد منع عرض هذه المسرحية ثانية »[176] . إن هذا الحماس في الاتجاه نحو استعمال اللغة العربية الفصحى ، رغم تفشي الأمية بسبب سياسة التجهيل والفرنسة التي انتهجتها السلطات الاستعمارية ، هذا الشوق العارم في « اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل في وضوح على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن »[177] ، فليست اللغة في مثل ذلك الوضع الجزائري مجرد وسيلة للتعبير والتواصل يستعملها المسرحي ليصوغ المعاني والمواقف والأفكار ، بل هي غاية تعطي الهوية مدلولها ، والشخصية كيانها ووجودها ، لكن ذلك الطموح في الإنطلاق بتأسيس مسرح جزائري يستعمل اللغة العربية الفصحى ، كان يحتاج إلى كثير من الواقعية ، إذ أن قرنا من الحرب على هذه اللغة لتغييبها وإحلال الفرنسية مكانها ، لم يكن بالإمكان تجاوز آثارها في زمن قصير ، حيث تراجع ذلك الحلم لأنه « كان من الصعب على هذا الجمهور أن يفهم اللغة العربية الفصحى إما لجهله لهذه اللغة أو لأن أذنه لم تتعود على سماعها »[178] ، ولقد فرض هذا الواقع على بعض رواد المسرح الجزائري الاتجاه إلى استعمال اللهجة العامية ، فكانت الانطلاقة الموفقة بعرض مسرحية « جحا » لعلالو في 12 أفريل 1926 ، حيث يقول عن اختيار اللهجة الشعبية : «كنت أكتب باللغة الدارجة المفهومة من الجميع ، ولكن لا أقصد اللغة السوقية الرديئة ، فهي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة »[179]، ثم يضيف في سياق دفاعه عن صلاحية اللهجة الشعبية للفن فيقول : « الفن ليس هو الكلام أو اللغة، الفن هو

---

[176] – ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ،ع 55 ، ص 31 .

[177] – فضلاء ، محمد الطاهر : « المسرح تاريخا ونضالا » ، مجلة الثقافة ، ع 90 ، ص 273 .

[178] – ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ، ع 55 ، ص 31 .

[179] – سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 08 .

نقل الحياة إلى المسرح ، إن اللوحة الفنية المعبرة ليست كلاما وكذلك المسرح»[180] ، فرواد المسرح الجزائري كانوا بمواجهة واقع ثقافي فرضته الظروف التاريخية . ما جعل « الجهل والأمية يحتمان على المسرحي أن يلجأ إلى اللغة العامية كأداة للتعبير إذا ما أراد أن يخاطب مثل ذلك المجتمع وإذا ما أراد أن يوجه مثل ذلك الجمهور »[181] . لقد فشلت التجربة المسرحية التي راهنت على استعمال الفصحى وتوقف النشاط المسرحي الجزائري طيلة سنة 1925، وكان يمكن أن تخسر الجزائر فرصة نشوء فن المسرح ، لولا أن بادر بعض أولئك الرواد إلى الأخذ في الحسبان أن للظاهرة المسرحية شرط آخر إضافة إلى شرط العرض ، هو شرط الجمهور الذي يتلقى ذلك العرض والذي « لا تقتصر مهمته على عملية المشاهدة ، بل تتعداه إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة ، وذلك نابع من طبيعة الفن المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي [182]» فهؤلاء الرواد قد رفضوا القعود وانتظار السنوات الطوال حتى يحقق النشاط التعليمي العربي الذي تطور فيما بعد على يد جمعية العلماء خاصة منذ تأسيسها سنة 1931 ، فيعطيهم جمهورا يفهم الفصحى ويستسيغها ، لقد بادروا إلى استعمال ما هو موجود لديهم من لهجة شعبية فوظفوها واستطاعوا السمو بها إلى مستوى الإبداع الفني فحققت لهم ما يطمحون إليه من غايات تواصلية، كما حققت لإبداعاتهم المسرحية مستوى جماليا رفيعا برزت من خلالها الذات الجزائرية وامتداداتها الشعبية ، وإذا كانت بداية الحركة الوطنية قد تجاذبها قطبان أحدهما ذو هيمنة فرنسية وهم جماعة النخبة وآخر ذو هيمنة عربية وهم المحافظون « فلا يجب أن ننسى أن كل أهل الفكر الجزائريين يتكلمون العربية المسماة لهجية، مثل كل الشعب الجزائري، في هذه اللهجة بالذات سيولد أحد العناصر الرئيسية في الفلك الثقافي الجديد : المسرح »[183] فقد حلقت الحركة الوطنية بالمسرح الشعبي فهو كما يضيف « جغلول ، عبد القادر » في حديثه عن مسرح قسنطيني من أنه : « مسرح وطني وشعبي قبل كل شيء بجمهوره ، فهو لا يتوجه بالأولوية إلى السجف الرقيق الذي يشكله أهل الفكر بل إلى الأكثرية الساحقة من السكان مهما كان وضعهم الاجتماعي أو مستواهم الثقافي أو موقفهم الجغرافي ، على هذا الأساس ، يمثل بروز المسرح ثورة حقيقية »[184] ولذلك فإن المقاومة الوطنية قد تجلت أيضا في استعمال اللهجة الشعبية باعتبار أنها لسان عموم الجزائريين من جهة وباعتبارها حاملة لشخصيتهم وثقافتهم الشعبية وعاكسة لذواتهم وصور وجودهم من جهة أخرى . وقد اتخذ المسرح الجزائري من هذه اللهجة حصنا منيعا يكرس الاختلاف

---

[180] – سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 10 .

[181] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 57 .

[182] – بوكروح ، مخلوف : التلقي والمشاهدة في المسرح ، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة الجزائر 04 ، ص ص 24 ،25

[183] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 117 .

[184] – جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 120 .

والقطيعة مع لغة الاستعمار وثقافته ، فكان تجذره في هذه اللهجة وتطويعه لها لتكون لغة الفن تعبيرا عن بحثه عن ذاته واحتمائه بهويته الشعبية العميقة ، لقد استطاع رواد المسرح الجزائري وخاصة علالو وقسنطيني وباشطارزي استعمال خطاب مسرحي شعبي قريب من اللغة العربية الفصحى يكاد يخلو تماما من الكلمات الفرنسية ، جميل في مفرداته وتراكيبه ، غني بالعبارات الشعبية الزاخرة بالحكم والأمثال الشعبية وكمثال على ذلك هذا المقطع من سكاتش « على النيف » لقسنطيني في شكل حوار بين « الزوجة »و«رشيد» :

« الزوجة : يعزيك بوه ، منين خرجت ؟

رشيد : هذا الشيء كامل على النيف اللي يحب يوخدني غير يعمل بروصة ويشكرني

الزوجة : واش صرالك ؟

رشيد : ساعات لما يطلقني ، وأنا بالكيف ألماش ؟ على النيف نحكي لك أش اللي بيا واش خلى معيشتي مهرية أنا ما اللي بعت ملاكي على رجولية ، وباقي رايح فالتكليف . على النيف

الزوجة : بوه عليك بوه

رشيد : آش عديت في جد همومي واش جوزت على قمقومي

سهرت ليالي وطال نومي

ماني مشري ماني بالسيف

على ماش ؟ على النيف

يحرق والدين النيف

ينعل بوه النيف

وصلت حتى رقدت فالكوري

على جد يمات منخوري

كرموسة عشاتي وفطوري سمعت آه ؟

آش الداني للتكليف ؟

على ماش ؟ على النيف

دايم على النيف

الزوجة : على النيف ، سود سعد النيف

رشيد : سودت حالتي . أزلطت وترمح حالي على جد يمات بلادي نظال نرقع في سروالي ولقمة قد الوكريف . على ماش ؟ على النيف

مع بعض : على ماش ؟ على النيف . »[185]

إننا نلاحظ في هذا المقطع عدة جوانب جمالية في هذه اللغة الشعبية ، فهي معبرة عن المعنى، فكلمة « النيف » تحيلنا إلى قيمة الأنفة وما تتضمنه من معاني الكرامة والتحدي ، وعبارة «طارنومي » توحي بما يلاقيه من عذاب نفسي وأرق وسهاد، ونلاحظ أيضا أن لغة «قسنطيني » قريبة جدا من الفصحى فهي رغم حدة الموقف الذي تصوره ، خالية من الابتذال والسوقية ، وهي رغم ظروف الاستعمار تكاد تخلو تماما من استعمال الفرنسية ، وهذا ما يدل على وجود موقف سياسي وطني . أضف إلى ذلك أنها لغة طورت قدراتها التعبيرية ففجرت أنساقها لتكون لغة محملة بالمخزون الشعبي التراثي وبعناصر الشعرية على مستوى التركيب كقوله « يحرق والدين النيف » وعلى مستوى الإيقاع ممثلا في هذه الموسيقى الخارجية الناتجة عن تكرار القافية .

إن مثل هذه الخصائص الجمالية نجدها أيضا في مسرحيات « باشطارزي » وكمثال على ذلك هذا المقتطف من مسرحيته « ما ينفع غير الصح » ذات المضمون الاجتماعي وقد عرضت سنة 1938 وهي تبرز أن التظاهر سرعان ما ينكشف أمر صاحبه .

« علال : خليني نشوف بابا ونتلهى بك

السكرتير : أرتاح يا سيدي شوفه ، هاني أهنا نستنى

علال : خليني مع بابا وحدي ، بلاك عندي كاش كلام نتكلمو معاه وما نحبش تسمعو

السكرتير : الكلام اللي ما تحبش نسمعو راني عارفه كامل غير ما تخبيهش . تقوله بللي أنت عالم بللي أنت منجم أطبيب قاري في جامع الأزهر إلى آخره . أسمع أنا ما نخليكم وحدكم ، حتى يوريلي كاش كرامات . إلى طبيب يداويني ولا عالم يقول لي أشنه هو حرام في ديني ولا منجم يقول لي أشحال مسافة بين نجم ثرية وكوكب القطبي ونخلص وناخذ ديني » .[186]

إن هذا المقتطف يعطي صورة عن ملامح اللغة الشعبية التي استعملها المسرح الجزائري ، فهي لغة فنية تسمو كثيرا عن اللغة السوقية وتنزل قليلا عن مستوى الفصحى، فكانت لغة وسطية مناسبة للمقتضيات الدرامية ومفهومة جدا من طرف الجمهور ، يكشف تحليل معطياتها وأبنيتها وأنساقها عن موقف وطني مقاوم استطاع قراءة الراهن الجزائري ، فتمكن من استثمار الذات الجزائرية وتثوير بعض عناصر الثقافة الشعبية ، وإن الدارس لذلك التراكم المسرحي الشعبي المتوفر منه لأن أكثره قد ضاع . سيكتشف ولا ريب تعبير ذلك المسرح عن الذات الجزائرية وعن الهوية والمؤسف هو أن بعض

---

[185] – قسنطيني ، رشيد : 25 مسرحية ونصوصا أخرى ، ص ص 78 ، 79

[186] – باشطارزي ، محي الدين : ما ينفع غير الصح ، ص ص 23 ، 24 .

الدراسات [187] قد استهجنت ذلك المسرح وثمنت بالمقابل أهمية المسرح الفصيح ولم تراع على الأقل الأسباب الموضوعية التي فرضت على المسرح الجزائري خيار المسرح الشعبي في مثل تلك الظروف التي كانت تعيشها الجزائر على الصعيد الثقافي والسياسي .

ب/ المسرح الفصيح :

لقد سعى الاستعمار الفرنسي لإبادة مقومات الشخصية الجزائرية ، ومنها محاولته قتل اللغة العربية ، ويشرح « دبوز ، محمد علي » هذه المحاولة فيقول : « وكان الفرنسيون يوقنون بأن اللغة العربية هي أساس الدين ، وصلة الجزائريين بأمجادهم وأجدادهم ، وبالعالم الإسلامي كله ، فحاربوها بكل وسيلة ، وعدوها لغة أجنبية ، واستعملوا كل جهودهم لبث احتقارهم في نفوس الجزائريين . وكانوا ينظرون شزرا وفي احتقار إلى علماء العربية والدين ، ويأبون الاعتراف بشهاداتهم العلمية ، وبكفاءاتهم الكبيرة ، ويوحون إلى المسلمين بأن العربية هي سبب الحرمان من الوظائف ، وأنها لغة قاصرة جامدة لا تؤهل أهلها للتقدم والرفعة . فأورثوا احتقار العربية وعلومها وكتبها إلى كثير من أبنائنا ، فأصبحوا بلاء علينا كالمستعمرين » [188] .

في مثل هذه البيئة الاستعمارية الحاقدة على اللغة العربية ، ظهر المسرح الجزائري في إرهاصاته الأولى بصفته وسيلة لمقاومة السياسة الاستعمارية الرامية إلى قتل اللغة العربية هذا ما يؤكده « ابن أبي شنب ، سعد الدين » في قوله : « إن الهدف الوحيد للمثقفين من إقامة المسرح كان يتمثل في إحياء العربية الفصحى ونشرها من جديد » [189] . من هنا كان الارتباط الوثيق بين فن المسرح كوسيلة وبين إحياء اللغة العربية ونشرها كغاية ، فاصطبغ المسرح الجزائري في منطلقاته الأولى بصبغة تعليمية مقاومة للسياسة الاستعمارية ، لأن « من أهم الخصائص التي يمكن أن تساهم في تحقيق تعليمية المسرح ، اعتبار المسرح شكلا من أشكال التواصل الإنساني ، فالمسرح كشكل من أشكال الأداء الفني يعتمد على التواصل ما بين مؤد يقوم بدور المرسل ، ومشاهد يستقبل الخطاب الثقافي الذي يشكله العرض المسرحي ، أو موضوع الموقف الدرامي والذي يحمل بين طيات الخبرة التي يقدمها –كثيرا من الجوانب

[187] – ينظر : مثلا : 01 : سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج8 ، ص 449 وما بعدها .
02 : مرتاض ، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983 ، ص ص 203 ، 204 .

[188] – دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة : ج 1 ، ص 25 .

[189] – ابن أبي شنب ، سعد الدين : « المسرح العربي لمدينة الجزائر » ، مجلة الثقافة ، ع 55 ، ص 33 .

التعليمية . سواء أكانت ترتبط بجوانب الخبرة ، أم ترتبط بعلاقات الأطراف الإنسانية المشاركة في هذه الخبرة ، ودافعية كل منها للفعل ورد الفعل ، أو بالتعرف على المشكلة ، أو القضية محور الخبرة وأساليب حلها» [190].

ولقد حاول المسرح الجزائري استغلال هذه الجوانب التعليمية في فن المسرح لتحقيق طموحات المقاومة الوطنية ، ومنها طموح الدفاع عن اللغة العربية ونشرها في سبيل المحافظة على شخصية الأمة وهويتها . « لكن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بشكل خاص في انتشار الأمية في الأوساط الشعبية لم يكن يسمح باستمرار هذه التجربة ، أي تقديم أعمال بالفصحى . وأمام هذا الوضع لم يمنع الجزائيين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية . وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدارجة أداة للتعبير الدرامي» [191] . ورغم أن المسرح الشعبي قد احتضن الكثير من صور المقاومة الوطنية كما أسلفنا، إلا أن حلم استعمال اللغة العربية الفصحى في المسرح قد ظل يراود الكتاب والمسرحيين وخاصة بعد تطور النشاط التعليمي العربي في المدارس الحرة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين حيث « إن التمثيل باللغة الفصحى ، قد حظي بإقبال كبير ابتداء من الثلاثينيات ، نتيجة تقدم الحركة الوطنية والاعتزاز باللغة ، ولكثرة المدارس العربية التي أنشأتها جمعية العلماء والتشجيع عليها . وقد كانت هده المدارس نفسها تمثل مسرحيات باللغة الفصحى في المناسبات الدينية والتاريخية والاجتماعية ، ومعظم مؤلفيها كانوا من المعلمين ، أما الممثلون فهم تلاميذ المدارس » [192] . ونتبين من هذا أن المسرح الفصيح قد نشط وتطور بعد أن أوجد لنفسه جمهورا فانكب الكتاب يبدعون النصوص لتمثلها الفرق المدرسية بل ظهرت فرق مسرحية تنتصر فقط للمسرح الفصيح وقد تزعم هذا الاتجاه محمد الطاهر فضلاء الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير ، أطلق عليها : (فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي) » [193] . ولقد تناول المسرح الفصيح في تلك الفترة مختلف الموضوعات التاريخية مثل « بلال » لمحمد العيد آل خليفة و« حنبعل » لأحمد توفيق المدني ، و«يوغرطة» لعبد الرحمن ماضوي ، و« عنبسة » لأحمد رضا حوحو و«الخنساء » لمحمد الصالح رمضان ، إضافة إلى الموضوعات الاجتماعية مثل « مضار الخمر والحشيش » لمحمد عابد الجيلالي و« امرأة الأب » لأحمد بن ذياب وغيرها من المسرحيات التي كتبت بلغة فصحى ألفاظها مختارة وعباراتها حسنة السبك والماء ، ففي مسرحية «بلال بن رباح» للشاعر محمد العيد آل خليفة مثلا ، وهي مسرحية شعرية من فصلين يضم فصلها الأول ثمانية مشاهد ، ويحتوي فصلها الثاني على تسعة مشاهد

---

190 – حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ص 19 .

191 – بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 119 .

192 – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، ص 427 .

193 – مرتاض ، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ص ص 203 ، 204 .

، صور فيها الشاعر عذابات الصحابي الجليل «بلال بن رباح » في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه ، والدارس لهذه المسرحية يكتشف براعة الشاعر وتحكمه في المسرح الشعري كما يكتشف خصوبة اللغة ورونقها خاصة وأن الشاعر قد تمكن من تطويع الأوزان والقوافي لتكون في خدمة الحوار فتألقت اللغة العربية في هذه المسرحية وبرزت في حلة قشيبة لكأن الشاعر يريدها وسيلة في خدمة الحوار ويريدها غاية في خدمة إحياء اللغة العربية ونشرها ، وكمثال على ذلك هذا المقتطف من المشهد الأخير في الفصل الأول :

« الكاهن : تقدم

بلال : قل هو الله

الكاهن : إذن فالعبد معتوه

(الكاهن يعوذه بالتعويذة التالية)

أعيد العبد بالزعزع وبالنجم إذا يلمع

وبالحية والضفدع وبالبومة والبوه

أعيد العبد بالهبهب وبالسارين في السبسب

شقعقول وشلعبب وشرنوع وشمنوه

بني الشرق بني الغرب بني العجم بني العرب

هذى العبد من الكرب بحق اللات فكوه

بلال : أفق أنت هو الهاذي وصه ما أنت أستاذي

تولى الله انقاذي فلن أبرح ادعوه

أقلني لست مغرورا فما أرجوك أظفورا

وخل الكذب والزورا فشيطانك مسفوه

عقبة : طغى العبد

أميه : طغى العبد فما من ردعه بد

عقبة : أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه ؟

أميه : خذوا العبد فغلوه وفي الرمضاء صلوه

أذلوه

جميعا : (يهجمون عليه صائحين) : أذلوه وتحت الأسر خلوه »[194]

[194] – آل خليفة ، محمد العيد : بلال بن رباح ، ص ص 161 ، 162 .

فالشاعر أبدع في توزيع الحوار بين الشخصيات ، وقدم خطابا مناسبا لكل شخصية ، فعكس كلام « بلال » إيمانه وصبره وتحديه لجلاديه ، وأظهر كلام «الكاهن» مختلف الخزعبلات والأباطيل التي يعتقدها ، في حين أوضح كلام كل من « عقبة » و« أمية » قسوتهما على « بلال » وإنكارهما التام للدين الجديد ، وبالإضافة إلى كل ذلك نجد في لغة الشاعر جمالا وتأثيرا خاصة وأنها ملفوفة في قالب موسيقي جذاب ، وكأن الشاعر يحث على أخذ العبرة من تضحيات بلال وصبره من جهة ، ويتباهى بجمال اللغة العربية وقدراتها البيانية من جهة أخرى ولذلك يصف «فضلاء ، محمد الطاهر » أنصار المسرح الفصيح بأنهم « فريق يدعون إلى استعمال الفصحى في المسرح حفاظا على المبدأ الوطني والقومي ، وردا على الهجوم الموجه إليها وإليهم من عدو حاقد عليها متآمر عليهم »[195] . إن عشق اللغة وأولويتها في المسرح الفصيح، يحدث أحيانا تأثيرات سلبية في البناء الفني للمسرحية ، فتشيع النبرة الخطابية ويكثر الإطناب رغم أنه « يفضل في اللغة الدرامية التكثيف والاقتصاد »[196] وكمثال على ذلك هذا المقتطف من مسرحية « حنبعل » :

« حنبعل : (يلتفت إليهم) : إن الدموع لا تعطل سير الحوادث ، ولا تغير مجرى التاريخ ، إنما تفتح المستقبل في وجوه الأمم ، سواعد العاملين ، وتضحية الفدائيين ، ودماء الشهداء . لن يرى الظالمون وجهي في إفريقيا بعد اليوم ، إنما سيرونني أعترض طريقهم في كل مكان ، فإن لم استطع الدفاع عن أمتي فوق تراب الوطن ، فسأدافع عن أمتي وعن وطني في كل مكان ، وفي كل ميدان . سأحارب الظالمين أينما كانوا .

سأركب البحر ، سأجوب أقطار الدنيا ، سأجمع ضد المستعمرين الظالمين قوى الأمم المغلوبة كلها ، سنسقط روما ، ونحطم القاهرين . ليعلم كل جبار عنيد ، إن الكلمة الأخيرة إنما هي للأمم ، وإن القول الفصل إنما هو للحرية ضد الطغيان ، هيوا أولادي ورفقائي ، لنحارب رومة أينما وجدنا ميدانا لحربها ، لننتقم للوطن ، ولنفك عنه أغلاله ونكسر قيوده ، النصر أو الموت »[197] .

إننا نلاحظ الإطناب الممل والمخل بما يقتضيه الحوار من تكثيف واقتصاد في قوله مثلا : (لا تعطل سير الحوادث — ولا تغير مجرى التاريخ) وفي قوله (سواعد العاملين — وتضحية الفدائيين) وفي عبارة (كل مكان — وفي كل ميدان) وفي قوله (إن الكلمة الأخيرة .... — وإن القول الفصل) وفي (لنفك عنه أغلاله — ونكسر قيوده) ولكنه إطناب يجد تبريراته في تعلق الكاتب بناصية اللغة العربية ، ورغبته في الاغتراف من ينبوعها الصافي نكاية في حقد الاستعمار عليها ، وحثا للجمهور على تعلمها

---

[195]– فضلاء ، محمد الطاهر : « المسرح تاريخا ونضالا » ، مجلة الثقافة ، ع 90 ، ص 281 .

[196]– حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي : المصطلح والتطبيق ، ص 130 .

[197] – المدني ، أحمد توفيق : حنبعل ، ص 25 .

واستعمالها هذه الدعوة نجدها صريحة في مقالة لأحمد رضا حوحو بعنوان « تقوية مدارك الطلبة بالخطابة والكتابة والتمثيل » ، ومما جاء فيها « ترغيب كل مدرسة حرة في تكوين جمعية للتمثيل تهيئ للطالب فرصة دراسة أرقى الروايات الأدبية والتاريخية وتمثيلها تكشف له جانبا مهما من باطن الحياة وألوانها مطلعا على أطوارها مارا بمراحلها من الملك المتوج العظيم إلى الخادم المعدم الحقير فيأخذ أعظم درس من الحياة وللحياة ، وما الحياة إلا لون من التمثيل يلعب فيها كل دوره وما النجاح فيها إلا للممثل المتقن الماهر، فهذه كلها تخدم التلميذ وتكونه تكوينا صالحا فتبرز مواهبه وتثبت معلوماته وتقوي مداركه وتربي ملكته وتحل عقدة لسانه وتسيل لعاب يراعه فيخرج خطيبا إن أردته خطيبا وكاتبا إن أردته كاتبا ، فاهما للحياة وألوانها يدرك الحياة الصالحة ويعرف سبلها فيكافح من أجلها وبذلك يصبح عضوا حيا صالحا في جسم المجتمع لا عضوا أشل عالة على المجتمع الإنساني »[198] ورغم أن « إشكالية اللغة في المسرح الجزائري »[199] قد استأثرت بمناقشات واسعة وإلى اليوم إلا أن « كاتب مصطفى » يعترف بأن المسرح الشعبي والمسرح الفصيح كانا يقاومان جنبا إلى جنب ضد السياسة الاستعمارية فيقول : «وبخصوص اللغة المسرحية المعتمدة فوق الخشبة، فقد كانت العامية والفصحى جنبا إلى جنب، إذ أن الانطلاقة كانت بالعامية لكنه في الوقت ذاته تكونت فرق هاوية ومحترفة خصوصا عند تكوين المدارس الحرة التابعة لجمعية العلماء، وهذه الفرق كانت تستعمل اللغة الفصحى وإذا أردنا أن نحوصل اهتمامات المسرح في هذه المرحلة من تاريخ مسرحنا فإننا نقول إنه كان يعالج بصدق مختلف قضايا وهموم الشعب الجزائري في تلك الفترة»[200]

4/ الشكل المسرحي :

يقصد بالشكل المسرحي ، الإطار الفني الذي يقدم فيه العرض ، أو « هو الأسلوب المسرحي الذي يؤدي (مضمون) المسرحية »[201] ، ذلك أن المسرح كنص قد تجاذبته كثير من التيارات والمدارس الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها ، وتبعا لذلك فقد تأثرت خصائص العرض المسرحي وتلونت مقوماته بعدة أشكال مسرحية ، تتضح معالمها في فضاء الخشبة وعلاقتها بالجمهور . « ومقومات العرض المسرحي لا حصر لها . فهي تتألف ظاهريا من : الممثلين والديكور والأضواء والظلال والأكسسوار ومنطوق الكلمات ، والموسيقى التأثيرية والمؤثرات الصوتية ... وإن وراء هذا كله

---

[198] – حوحو ، أحمد رضا : « تقوية مدارك الطلبة بالخطابة والكتابة والتمثيل » ، صحيفة البصائر ، عدد 90 ليوم 1949/09/05 .

[199] – ينظر : ثليلاني، أحسن : إشكالية اللغة في المسرح الجزائري ، مقدمة نقدية لمونولوج : الثعلبة والقبعات ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، الجزائر 2000 .

[200] – عمراني ، شريف : المسرح فن ونضال ، مجلة الجيش ، عدد 238 ، جانفي 1984 ، ص 60 .

[201] – عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ... ، ص 248 .

روح المخرج وفنه »[202] ، والإخراج المسرحي عملية إبداعية معقدة ، فليست الخشبة في الحقيقة مجرد تحويل لما هو مكتوب في النص إلى مشاهد تتلقاها أعين الجمهور وأسماعهم ، وإنما هي إبداع على إبداع له خصائصه وأشكاله ، وهي أشكال متأثرة بتوجهات فلسفية ومفاهيم مختلفة للمسرح ولوظيفته في الحياة ومن هذه الأشكال المسرحية نذكر: المسرح الملحمي لبرتولد بريخت والمسرح الارتجالي (الكوميديا دي لارتي) لكارلو جولدوني ، والمسرح التسجيلي (الوثائقي) لايرفن بسيكاتور وبيترفايس ، ثم هناك مسرح الجسد لديسلافسكي ومسرح القسوة لأنطونين آرتو والمسرح الفقير لجرتوفسكي وكل هذه الأشكال وغيرها حاولت تجاوز الشكل التقليدي للمسرح « وهو الشكل المسرحي الذي عرف بمسرح العلبة ... والذي تأثر بمنهج الواقعية في الفن ... لذلك تشترط أن يأتي الإبداع مشابها للحياة ، يدور حول قضايا الإنسان في الواقع وبمفردات بسيطة ومباشرة »[203] .

إن السؤال الذي نطرحه هو ما الشكل الغالب (أو الأشكال) التي اختارها المسرح الجزائري لنفسه ؟ وما هي تجليات المقاومة الوطنية في اختيار هذا الشكل مثلا دون غيره ؟ ثم هل هناك دلالات سياسية مقاومة في شكل العروض المسرحية التي قدمت قبل اندلاع الثورة التحريرية ؟ . للإجابة عن مثل هذه الأسئلة ، نشير أولا إلى أن نشأة المسرح الجزائري في العشرينيات كانت بناء على تأثره بالمسرح العربي وليس الفرنسي «فرغم مكوث الفرنسيين حوالي قرن في الجزائر فإن الجزائريين لم يقلدوهم في هذا الميدان منذ أول عهدهم »[204] وإن لهذا الموقف المقاطع لأشكال الثقافة الفرنسية ، دلالاته السياسية المقاومة ، فكان هذا الخيار تدعيما « لروح المقاومة التلقائية التي جسدتها مقاطعة الجزائريين للمؤثرات الفرنسية في الثقافة واللغة والآداب »[205] . ويلخص "ميراث العيد"[206] أسباب عدم تأثر الجزائريين بالشكل المسرحي الفرنسي الحديث كما يأتي :

1 – العزلة التي عاشها الجزائريون من جراء السياسة العنصرية الاستعمارية ، ونفورهم من العادات والتقاليد الغربية التي أدخلها الأوربيون إلى مجتمع يستهجن أجواء الاختلاط والتبرج السافر .

2 – عدم اعتياد الجزائريين الدخول إلى المسارح التي كانت تحتضن العروض المسرحية على طريقة البرجوازية الأوربية في القرن التاسع عشر ، وما ينتج جراء ذلك من أنماط سلوكية محددة لم يألف الأهالي سلوكها .

---

[202] – قاجة ، جمعة أحمد : المدارس المسرحية وطرق إخراجها ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ص ص 183 ، 184 .
[203] – حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ص 59 .
[204] – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج5 ، 1830 – 1954 ، ص 416 .
[205] – بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 116 .
206 – ميراث ، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة 1988 ، ص ص 54-55

3 – أن المسرح الفرنسي الذي تم نقله إلى الجزائر في تلك الفترة ، كان مسرحا "متروبوليا" يعتبر فرنسا هي البلد الأم والجزائر مقاطعة تابعة لها ، فضلا عن كونه مسرحا استهلاكيا يوفر سبل الترفيه والمتعة للمعمرين ، بالإضافة إلى مضامينه المعادية لطموح الجزائريين الناقمين على السياسة الاستعمارية .

كما نشير إلى أن المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية ، بمواجهة هذا الآخر الذي سعى بالوسائل الاستدمارية إلى اجتثاثها وتغييبها ، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح العلبة) كإطار للعرض ولكنه يطعم هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية حيث اتضح للرواد بعد تجربة الإرهاصات الأولى ، أن المسرح موجود في الجمهور به ينهض وإليه يتوجه بالخطاب : « إن أهمية الجمهور تزداد خطورة خاصة وأنه يشترك في العرض المسرحي ، ويعد طرفا أساسيا في اللعبة المسرحية المقترحة ، وهو ما يستوجب البحث عن موقف المتفرج إزاء العرض ، وكذا الطريقة التي يستعملها في قراءة المعلومات الواردة من المنصة بهدف الربط بين المؤسسة المسرحية وجمهورها »[207] لقد ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته ، بفضاء العرض ، فكان مسرحا يتبنى سلطة الجمهور ويلبي احتياجاته واهتماماته وذوقه ، فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبة من أمزجة الجمهور والتقليل ما أمكن من عناصر الموضوع وجعل العقدة بسيطة والاكتفاء بالحوار الخالي من التنميق .

أما من حيث شكل النص ، فقد اعتمد على تقنية مسرحية كلاسيكية وهي تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد ، وفي العرض تشكل الخشبة « إطارا أشبه بإطار الصورة ، يضم داخله منظرا مسرحيا ، مشابها للواقع ، بديكوراته ، وتفاصيله من نوافذ وأبواب ، وستائر ، وأثاث .. إلخ .

كما تطلب الأمر: وجود ستار يفصل ما بين الصورة (خشبة المسرح) وقاعة المشاهدة، ويعمل هذا الفصل على تحقيق الإيهام بالواقع من خلال الصورة . بجانب الدور الذي تلعبه الإضاءة في تحقيق هذا الإيهام ، بغمرها خشبة المسرح ، مع إظلام قاعة المشاهدة أثناء العرض »[208] في فضاء هذه العلبة كان المسرح الجزائري يعرض الذات الجزائرية ويعلن عن وجودها ، وكان الجمهور يتحسس هذا الوجود فيتوحد مع الخشبة لأنه يرى في مرآتها ماضيه وحاضره ومستقبله ، حيث « يعلق علالو على طبيعة الأعمال المسرحية التي كان يقدمها الجزائريون بأن المسرح في بداياته كان مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت ، فلم تكن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات « ألف ليلة وليلة » تسلي فقط جمهورنا، ولكن نذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم . في هذه الحقبة كان الاستعمار متسلطا ، متجبرا ودمويا ، ولذلك استلهمنا حذق شهرزاد « ألف ليلة وليلة »

[207] – بوكروح ، مخلوف : التلقي والمشاهدة في المسرح ، ص 43 .

[208] – حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ص 60 .

الشهيرة التي استطاعت بفضل حكاياتها الفاتنة أن تبلغ غايتها بالفعل »[209] . وتجدر الإشارة إلى أن رواد المسرح الجزائري لم يكونوا من المتخصصين المتخرجين من أكاديميات الفن الدرامي، بل كانوا فقط من هواة المسرح ذوي موهبة فطرية مشفوعة بثقافة عامة مع شعور وطني ودوافع نضالية مكنتهم من الامتزاج بقضايا الأمة والاستماع بحس مرهف وذكاء فني إلى صوت المجتمع وهو يعيد اكتشاف ذاته في سياق تطور الحركة الوطنية ، ولذلك لم تكن صناعتهم المسرحية مقيدة في نصها وإخراجها بالحرفية المذهبية أو بنمطية شكل العلبة ، بل كانت لديهم بصمات جزائرية شعبية فيما قدموه من عروض فكان مسرحا واقعيا ، شعبيا متشبعا بقيم النضال والمقاومة فهو إذ يقدم مسرحية جزائرية ، فإن الجمهور يوضع بمواجهة عرض يتضمن جملة من الإشارات والدلالات نلاحظها في ملابس الممثلين وهيأتهم وتصرفاتهم وطريقتهم في التحاور وحتى في قطع الديكور التي توحي بمكان الأحداث ، وفي هذا المعنى يقول : « بيتربوغاتريف » في مقال له بعنوان : « السيمياء في المسرح الشعبي » « الزي القومي هو شيء مادي وإشارة (sign) في آن واحد ، بمعنى أدق يحمل الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية ، وهوية قومية ، ودين ... إلخ ويرمز الزي إلى منزلة لابسه وعمره وغيرها ، بالمثل ، البيت ليس شيئا فقط . إنما أيضا إشارة لقومية ، ولدين ، وللحالة الاقتصادية للرجل الذي يملكه »[210] .

وإذ كان المسرح الفصيح الذي نما وتطور في أحضان جمعية العلماء المسلمين الجزائريين متخذا من مدارسها فضاء له ، قد اتسم بطابع المسرح التعليمي ، فإن المسرح باللهجة العامية قد انطبع بالطابع الشعبي . وفي تعريفه للمسرح الشعبي ، يرى « برشيد ، عبد الكريم »[211] أنه مسرح نجد فيه شيئين على الأقل : النزول إلى الطبقات الشعبية ، ومخاطبتها بلغتها اليومية ، فبالنسبة للعنصر الأول فإن المسرح الشعبي : « يستنبط أحداثه من حياة الشعب ، فهو عين مجسمة تأخذ من التراث التاريخي ومن التقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهور لكي يحكم لها أو عليها ، ويرى الصالح من الباطل فيجد الحلول الملائمة لواقعه ونمط حياته ومن هنا كان المسرح الشعبي له صفة توجيهية لأنه يعبر عن الواقع الاجتماعي والاقتصادي لشعب ما ، وهو مسرح يوجه إلى الجمهور بدون تمييز ، وهدفه أن يقدم إلى الجمهور مؤلفات مسرحية يفهمها بسهولة وتثقفه وتساعده على رفع مستواه التربوي والأخلاقي والثقافي »[212] . وأما بالنسبة للعنصر الثاني فيتعلق بلغة الخطاب إذ يرى « علالو » : « بأنها اللغة

---

[209] – بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 122.

[210] – عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة وتقديم ، أومير كورية ، منشورات وزارة الثقافة السوية 1997 ، ص 63 .

[211] – شاوول ، بول : حوار مع عبد الكريم برشيد ، مجلة دراسات عربية ، دار الطليعة ، بيروت ، العدد 7 ، السنة الخامسة عشرة ، أيار، مايو 1979 ، ص 45 .

[212] – سعدية : مفاهيم عامة حول المسرح الشعبي ، مجلة الحلقة ، الجزائر ، العدد 1 ، السنة الأولى ، أفريل 1972 ، ص 45 .

الدارجة المفهومة من الجميع... لغة الشارع والسوق والمقهى »[213] ويعتقد « كاتب ياسين » أن : « لغة التعبير في المسرح ، إذا أريد له أن يكون ناجحا ، يجب أن تكون هي اللغة التي يرضعها المواطن مع الحليب»[214] .

والحق أن الفن المسرحي في أصل ولادته في بلاد اليونان قد نشأ ونما شعبيا ، وتعليميا أيضا، ولذلك فبقدر ما نلاحظ ظهور تيارات مسرحية تحاول السمو بالصنعة المسرحية إلى مستويات عليا من الخلق والإبداع ، فإننا نلاحظ أشكالا مسرحية أخرى تطالب بعودة المسرح إلى أصل منابعه الأولى أي البساطة والعفوية والشعبية ، وهي قيم لا تعني السوقية والابتذال بقدر ما تعني الأصالة والصدق ، وهذا ما جعل أغلب الأشكال المسرحية تنشد تحقيق الخاصية الشعبية ، فإذا كان مسرح العلبة يراها في الإيهام بواقعية المشهد ، فإن المسرح الملحمي البريختي يراها في الالتزام بقضايا الشعب وفي السعي إلى تكسير الإيهام لإثارة عقل المتفرج وليس عواطفه ، أما في شكل المسرح الاحتفالي عند «برشيد ، عبد الكريم » فهي تعني أن الشعب يشارك في اللعبة المسرحية سعيا نحو امتلاك الشعب لأدوات إنتاج ثقافته ، أما الشعبية في المسرح الجزائري ، فقد تجلت في جملة من الخصائص المستوحاة من طبيعة المجتمع الجزائري ذاته وقد « عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة 1926 تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون معا ، وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى ، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا ، وأيضا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء ، والرقص أحيانا »[215] .

إنه مسرح يستعير شكل مسرح العلبة ، ولكنه متأثر أيضا بالكوميديا ديللارتي «وهي كوميديا شعبية إيطالية تعتمد على الارتجال ، وقد اشتهر بها الشاعر والمؤلف المسرحي الإيطالي كارلوجولدوني (1707 – 1793) »[216] ، وضمن هذا الشكل الارتجالي بالذات نلاحظ أن المسرح الجزائري يقدم مواقف سياسية تعكس روح المقاومة الوطنية ، من ذلك مثلا ما ذكره « بوكروح ، مخلوف » من أن ضابطا فرنسيا قام باستدعاء باشطارزي واستنطاقه وتوبيخه لأنه أدرج في مسرحيته « نكار الخير » أغنية مطلعها « إخواني يا جزائريين » ورغم أن باشطارزي قد حاول إقناع الضابط بأن الأغنية ذات مضمون أخلاقي وأنها كتبت وعرضت في عام 1927 إلا أن الضابط الفرنسي أبدى رفضه مجيبا بأن الجزائريين في 1948 يختلفون عن الجزائريين في 1927[217] ومما يرويه مصطفى كاتب أن فرقة «

[213]– سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ص 8 .

[214] – الميلي ، محمد : عن كاتب ياسين ، جريدة الشروق اليومي ، عدد 1515 ليوم 2005/10/22 .

[215] – منور ، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ص 13 .

[216] – عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ... ، ص 163 .

[217] – ينظر : بوكروح ، مخلوف : البعد الثوري للمسرح الجزائري ، مجلة المصادر ، ع8 ، ص ص 123 ، 124 .

المسرح العربي » قدمت في بداية الخمسينات مسرحية « المجرم » وفي مشهد خصام الشاب « تمثيل باشطارزي » مع المجرم ، سقطت من فوق رأس باشطارزي « قبعة » حمراء و« شاش » أبيض ، وكان يرتدي «جلابة » زرقاء وهي ألوان العلم الفرنسي ، فثارت القاعة وتعالت زغاريد النساء وصراخ المتفرجين ، وتم معاقبة الممثلين وأوقفت الإدارة الفرنسية الدعم الذي كانت تقدمه للفرقة [218] .

أما الممثل « رويشد » ، فقد شارك في مسرحية في إطار الحفلات التي كانت تنظمها السلطات الاستعمارية لإظهار حالة الوئام بين الجزائريين والفرنسيين ، وأثناء العرض وفي مشهد معين ارتجل الممثل « رويشد » عبارة بالفرنسية معناها : « سأبقى مع إخواني » فأثارت هذه العبارة ضجة كبيرة في صفوف المتفرجين ، وتوقف العرض وتم منع هذه الحفلات [219] .

ونستنتج مما تقدم أهمية المزج بين شكلي مسرح العلبة والكوميديا ديللارتي واستثمارهما في تعزيز صور المقاومة الوطنية من خلال هذا المسرح الشعبي . وفي مجال إبراز سمات المسرح الشعبي، فإن « مصطفى كاتب »[220] قد أشار إلى أن هذا النوع من المسرح يتميز بالخصائص الآتية :

1. أنه ظهر من خلال العرض الشعبي ، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة ولذلك فقد لبى منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة
2. أنه مسرح ارتبط بالغناء والفكاهة وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج .
3. أنه مسرح شعبي غير مثقف ، بقي بعيدا عن رجال الأدب .
4. أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق . ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض .

إن ارتباط المسرح الشعبي بالمقاومة الوطنية ، قد جعله يتساهل في التقيد بقواعد الشكل المسرحي ، إذ الغاية من هذا المسرح أن يقدم عروضا للناس حتى ولو تم ذلك خارج البنايات المسرحية كالقاعات العادية مثلا وحتى الساحات العمومية ، وهذا ما ينسحب أيضا على المسرح الفصيح لجمعية العلماء خاصة والذي تبنى طروحات المقاومة الوطنية من خلال المسرح التعليمي وهو « الذي يعتمد في تحقيق تعليميته على توظيف تقنيات وعناصر فن المسرح لطرح عدد من المواقف والخبرات الحياتية ، والنماذج الإنسانية ، التي يتعلم منها التلاميذ الكثير من القضايا التربوية والأخلاقية ، والاجتماعية والتعليمية

[218] – بوكروح ، مخلوف : البعد الثوري للمسرح الجزائري ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 123 .
[219] – بوكروح ، مخلوف : المرجع نفسه ، ص 124 .
[220] – الراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، ص 544 .

اعتمادا على مشاركة التلاميذ ، سواء كمؤدين أم مشاهدين إيجابيين ، ولا ترتبط هذه العروض بالضرورة بالشكل التقليدي للعمارة المسرحية ، فطبيعة مثل هذه العروض تسمح بالتنوع في مكان العرض ، بداية من حجرات الدرس والأنشطة إلى فناء المدرسة ، والقاعات التي تسمح بالتجمع ، ونهاية بالمسارح التقليدية » [221].

إن المسرح الجزائري بحكم عوامل ظروف نشأته ، وارتباطه الوثيق بالمقاومة الوطنية قد ركز اهتمامه على مضمون المسرحية ومحتواها وأهدافها أكثر من اهتمامه بالشكل الفني لأن المسرح وسيلة وليس غاية ، إنه سلاح ثقافي وحضاري قاوم الاستعمار على مستوى إعادة ترميم الأبنية العميقة التي تم تخريبها ، فكان حضور المقاومة في هذا المسرح متعدد الصور والتجليات حتى أننا يمكن أن نستخلص المقاومة في كل عناصره ومقوماته الدرامية يكفي الدارس فقط أن يضع هذا المسرح في بيئته وسياقه التاريخي ليقرأ بين أسطره ومشاهده أرضية التأسيس السياسي لثورة نوفمبر 1954 .

[221] – حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ص 31 .

صور إسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية

لقد ألهمت ثورة نوفمبر 1954 شتى ألوان النشاط الفني والفكري ودفعت بقرائح المبدعين والمسرحيين إلى التفاعل معها فألهبت مشاعرهم ، فتفاعلوا مع حوادثها ومواقفها، وانخرطوا بالنص والعرض ، منافحين عن تطلعاتها ، ومستشرفين آفاقها ، فكانت هاجسهم المركزي الذي يستلهمون منه نبض القلب وألق المشهد فالثورة كما يذكر «الشيخ صالح ، يحي » تدل على التحرك العنيف الذي يقوم به شعب ما ضد سلطة حاكمة لا تمثل ذلك الشعب ، ولا تلبي رغباته، وذلك قصد الإطاحة بها وبنظامها واستبدالهما بسلطة جديدة ونظام جديد ، فمصطلح الثورة يحمل معنى الرفض منطلقا والحدة أسلوبا والتغيير الجذري الشمولي هدفا ، ومن هنا كانت النظرة الثورية – في رأيه – هي التي ترمي أساسا إلى رفض الأوضاع من أساسها وإلى مقاومة المستعمر وتحقيق الاستقلال [222] . أما «مرتاض، عبد الملك » فيعرف الثورة بأنها تعني « قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية، أو هما معا ، من أجل تغيير وضع راهن سيئ، وإبداله بوضع جديد أفضل منه»[223].

ومن هنا فإن الثورة تلتقي مع مفهوم الإصلاح في تجسيد المقاومة حتى وإن كان «الإصلاح يعني رفض شيء والإبقاء على شيء آخر ، أما الثورة فهي الرفض التام وبأسلوب آخر ، فالإصلاح ترقيع وترميم لهيكل متصدع قائم ، بينما الثورة هدم من الأساس لإعادة البناء من جديد، لذلك يلاحظ في جميع الثورات أنها تبتدئ إصلاحا ، ثم تنقلب ثورة عندما لا يحقق الإصلاح الهدف المنشود » [224] .

فإذا كان « المسرح قبل الثورة التحريرية قد عبر عن الهوية الوطنية رغم تواضع أشكاله الفنية » [225] . وهي أشكال امتزجت بالظروف التاريخية والسياسية للمجتمع الجزائري فجسدت رغبات الإصلاح وعبرت عن الكثير من صور المقاومة الوطنية ، فقد « لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي ، وأثار مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية ، ذلك أن الاتجاهات السائدة كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرر الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية» [226] .

---

[222] – الشيخ صالح ، يحي : شعر الثورة عند مفدي زكريا ، دراسة فنية تحليلية ، ط1 ، مطبعة البعث ، قسنطينة ، الجزائر سنة 1987 ، ص ص 55 - 56 .

[223] – مرتاض ، عبد الملك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954 – 1962 ، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954 ، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية ، الجزائر ، ص 24 .

[224] – الشيخ صالح ، يحي : شعر الثورة عند مفدي زكريا ، ص 56 .

[225] – رمضاني ، بوعلام : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، م ، و، ك – الجزائر ، ص 43 .

[226] – بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 115

وفي مجال المسرح ، فإن الثورة الجزائرية فرضت حضورها وإيقاعها على كل تفاصيل مشهد الحياة، فلم يكن المسرح الجزائري مجرد مرآة راصدة لحركة الثورة ، بل كان أيضا جزء منها ، تصنعه ويصنعها في علاقة تفاعلية مستمرة ذلك أنه « لكي يثور أحد على العالم لابد له من أن يظل يواجهه » [227] لقد حمل المسرحي الجزائري الثورة التحريرية ، والتحم معها في صورة جهادية جعلته يرث رسالته ودوره عن « العربي بن مهيدي » [228] هذا الذي ورثها بدوره عن الأدوار التي قام بها الأسلاف منذ الأمير عبد القادر والأمير خالد وغيرهم . فليس عجيبا إذن أن تطارد إدارة الاحتلال كل نشاط مسرحي جزائري يلامس الثورة تماما كما تطارد المجاهدين . والحق أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التحريض ، لأنه إضافة إلى كونه فن الناس والساحات ، فهو تجمع يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور ، بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج ، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير وإذا كانت ثورة كتاب المسرح في كل الآداب تتنوع بتنوع رؤاهم الفكرية والعقيدية وهو ما تحدث عنه أحدهم حيث قال : « فالثورة الخلاصية تحدث عندما يثور الكاتب المسرحي على الرب ويحاول أن يأخذ مكانه : هنا يتأمل الكاهن خياله في المرآة . وتحدث الثورة الاجتماعية عندما يثور الكاتب على العرف والأخلاق والقيم في التكوين الاجتماعي : هنا يوجه الكاهن المرآة إلى الجمهور ، وتحدث الثورة الوجودية عندما يثور الكاتب على ظروف وجوده ، هنا يوجه الكاهن المرآة إلى الفضاء » [229] . وإذا كان مصدر هذه الثورات في الآداب الأجنبية ، مرتبط بثورة الكاتب ذاته ورؤيته للحياة والكون من حوله ، فإن تفاعل المسرحي الجزائري مع الثورة التحريرية مصدره الانخراط الكلي في ثورة الأمة كلها ، فهي ليست جزء منه ، ولكنه هو الجزء منها . لقد سعى بمسرحه في إطار المقاومة وضمن سياق تطور الحركة الوطنية ، إلى خلق هذه الثورة قبل أن توجد وتندلع ، حتى إذا ما اندلعت فعلا وأصبحت كيانا يتحرك في الميدان ، ينمو ويتطور وينتشر، عند ذلك أصبحت هذه الثورة هي التي تخلق المسرح الذي خلقها ، تخلقه بأن تمده بمواد المقاومة ، وتسلحه بعمق الصراع وقوة الخطاب الثوري . فيتمكن المسرح من «أن يقوم بمهمة الشحن والتسييس وليس التفريغ » [230] . يتجلى ذلك انطلاقا من نزوع المسرح الجزائري نحو تناول الموضوعات « التي تحث على الجهاد والتحرر الوطني وعكست شروط النضال التي يجب أن يتحلى بها المؤمن بوطنه وقضيته » [231] .كما « اتجه هذا

---

[227] – روبرت ، بروستاين : المسرح الثوري « دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه » ترجمة : الشلاوي ، عبد الحليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص 18

[228] – « شارك في النهضة الثقافية والايديولوجية الوطنية بانطلاقه في المسرح الشعبي العربي الذي أصبح موجها هاما للتنديد بالاستعمار ونشر الوعي الوطني » ينظر : جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ص 237.

[229] – روبرت ، بروستاين : المسرح الثوري ، ص 19

[230] – عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ... ، ص 208

[231] – رمضاني ، بوعلام : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص 43

المسرح إلى الواقع الثوري يصوره تصويرا فنيا . ويعتبر سلاحا من الأسلحة التي استعملها الأباء لتعبئة الشعب ولإيقاظ الرأي العام » [232].

لقد تمكنت ثورة التحرير من خلق قطيعة نهائية مع المستعمر ، قطيعة انتقلت بالمواجهة والصراع إلى مستوى الصدام الدموي الذي عبرت عنه لغة الرصاص في المعارك الميدانية ، ومنذ أن حل هذا الوضع التحرري ليلة أول نوفمبر 1954 بدأ المسرح الجزائري يفقد حضوره في المؤسسات المسرحية الواقعة تحت الإشراف والرقابة الفرنسية ، فمن جهة لم يكن منتظرا من هذا المسرح البقاء بمعزل عن الصراع الدامي الذي يجري على أرض الواقع ، ولم يكن بإمكان السلطات الاستعمارية أن تسمح بتقديم عرض أو حتى مشهد مسرحي فقط يمجد الثورة الجزائرية من جهة ثانية . «وخلال موسم عام 1954 – 1955 ، قل الإنتاج المسرحي [233] بشكل ملفت للانتباه ، حيث كانت الثورة الجزائرية في عز تأججها وكان الاهتمام موجها للأحداث العسكرية والسياسية كما اختفت جل الفرق الهاوية نتيجة الرقابة والصعوبات المالية التي اعترضتها ، ونشير إلى أن مسرحية (دون جوان) لموليير أولى المسرحيات التي تم تقديمها في 15 أكتوبر 1954 كما أعيد خلال هذا الشهر عرض مسرحيتي (كيد النساء) و(البرامكة) في قاعة الأوبرا بالعاصمة . ومنذ انطلاق الشرارة الأولى للثورة التحريرية لم تقدم سوى مسرحيات : (أبو عزيمة) التي اقتبسها باشطارزي عن (بان جونسون) في جانفي 1955 ثم (زلاتهم) لعبد القادر غالي التي قدمت في 28 أكتوبر 1955 أمام جمهور نسوي محتشم ، وأخيرا (سيدي المقدم) لأحمد كشاي وعلي ويرش وهذا في نوفمبر 1955 وتقلص الإنتاج بعد ذلك أكثر فأكثر حتى إنه لم تسجل في سنة 1956 سوى إعادة عرض لبعض المسرحيات مثل : (زلاتهم) ، (دولة النساء) و(بوقرنونة) وهذا في 11 ماي 1956 أمام 22 شخصا منهم 18 مدعوا لأن الجمهور أصبح شغله الشاغل هو تتبع أحداث الثورة والتقاط أخبار المعارك والعمليات الفدائيية التي كان يقوم بها المجاهدون الجزائريون ضد المحتل الفرنسي» [234] لقد ضاق المكان بالمسرح الجزائري ، ولم يكن الصمت خيارا أو موقفا ثوريا ولكن فمع «اندلا ع الثورة التحريرية بدأ ضغط الاستعمار يزداد على رجال الفن ، بحيث أصبح يرى أن وجود فرقة مسرحية خطر يتهدد وجوده . كما رأى في ذلك علامة من علامات الإنذار بانتهاء حكمه في الجزائر ، لذلك جند كل طاقاته الجهنمية لمحاربة الفنانين» [235]. ومع ذلك فقد أسهم المسرح الجزائري في الثورة التحريرية وإننا يمكن أن نرصد نشاطاته وصور إسهامه فيها من خلال الملامح التالية :

---

[232] – بركات درار ، أنيسة : أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال) ، م ، و، ك ، الجزائر 1984 ص 199

[233] – المقصود بالإنتاج المسرحي هنا هو العروض المسرحية – وليس الإبداع الأدبي للنصوص ، فذلك أمر آخر سنتحدث عنه فيما سيأتي من هذا البحث .

[234]– بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 ، ص ص 70 ، 71 .

[235] – جروة علاوة ، وهبي : ملامح المسرح الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2004 ، ص 49 .

1. المسرح الجزائري بين الحصار والمنفى

لقد ضيق الاستعمار الخناق على نشاط المسرحيين الجزائريين ، وحاول أن يفرض عليهم تجاهل الثورة ، والسكوت عما يجري من صراع « حيث واجه رجال المسرح صعوبات كبيرة ، فاستمرار النشاط المسرحي في ظل هذه الظروف قد يفسر أنهم قبلوا مواصلة العمل تحت التغطية الفرنسية ، والتنازل عن المهمة التي ينبغي أن يلعبها المسرح خاصة في هذه الظروف العصيبة التي كانت تشهد فيها الجزائر ثورة تحريرية ، تتطلب تعبئة شاملة وتجنيدا مكثفا لجميع القوى الاجتماعية والتفافها حول هدف واحد هو الكفاح من أجل الاستقلال . ولقد أدرك رجال المسرح الجزائري هذه المهمة ، فاضطر بعضهم إلى التوقف عن النشاط المسرحي ، على حين فضل البعض الآخر مغادرة الجزائر رفضا لمحاولات الإدارة الفرنسية احتواء الحركة المسرحية وإبعادها عن الثورة »[236]، ولقد بذل المسرحيون الجزائريون ، سواء الذين هاجروا إلى الخارج بحثا عن ركح مسرحي لا يقع تحت طائلة العساكر الفرنسيين ، أو الذين بقوا في الجزائر يخوضون مع إخوانهم الثورة ضد الاحتلال – بذلوا من التحديات والتضحيات ما شرف الحركة المسرحية الجزائرية في تفاعلها التام بالثورة التحريرية ، فقد تعرض من تبقى في الجزائر إلى السجن والتعذيب والقتل حيث « سجن محمد التوري والطيب أبو الحسن وحسان الحسني في ما بين عام 1956 1959 ، ويقال إن وفاة الأول عام 1959 كانت بسبب التعذيب الذي تلقاه في سجون إدارة الاحتلال الفرنسي »[237]، ويذكر « منور ، أحمد »[238] أن أحمد رضا حوحو قد اعتقل بسبب

---

[236]– بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 125 .

[237] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 80

[238]– منور ، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ص 24

نشاطه في أوائل 1956 وعذب تعذيبا منكرا ثم أدخل سجن الكدية بقسنطينة في نهاية مارس 1956 قبل أن ينقل إلى جبل الوحش ويعدم رفقة بعض الشخصيات . وهذا ما يؤكد تنامي «حدة الصراع الثقافي مع المستعمر فمع اندلاع الثورة التحريرية ، اتسعت دائرة النشاط الثقافي في محيط الثورة المسلحة حتى إن السجون والمعتقلات أضحت واحدة من الساحات التي يمارس فيها المناضلون التوعية والتعليم والتثقيف »[239] فقد رافق النشاط الثقافي الثورة التحريرية وعمل على تفعيل الحماس والتعبئة والتحريض ، فحيثما كان يجتمع المناضلون والمجاهدون سواء في المعتقلات الاستعمارية أو في مراكز جيش التحرير في الجبال ، كان للفعل الثقافي حضوره سواء بالأشعار الحماسية أو الأناشيد الوطنية ، أو بالمسرحيات فقد « قام المناضلون بتمثيل روايات في السجون والمعتقلات من بينهم حسان الحسني ، الطيب أبو الحسن ، عبد الرحمان رمضان ، محمد مستغانمي، عبد القادر الزواوي ، سي الصديق وغيرهم »[240]، لعلها تكون مسرحيات ارتجالية قصيرة بحكم الظروف التي تنجز وتؤدى فيها ، ولكنها حتما مسرحيات ثورية زاخرة بقيم التحدي والتضحية والفداء لأن هدفها هو خلق مزيد من التفاعل الوجداني بالثورة التحريرية ، إنها تشحن المتلقي بمزيد من الرفض والغضب على الاستعمار .

ولقد تمكن المسرحيون الجزائريون الذين هاجروا إلى الخارج من تأسيس حركة مسرحية قوية تفاعلت مع الثورة التحريرية فصورت حوادثها ومجدت قيمها ومبادئها ، وعبرت عن آمال الشعب في الحرية والاستقلال ، فناصرت القضية الوطنية وعرفت بها للرأي العام في سبيل حشد الدعم المطلوب لها . وسواء بنشر النصوص أو تقديم العروض ، فقد ضبط نبض المسرح الجزائري على إيقاع ثورة نوفمبر 1954 ، وقد «كان للثورة فضل كبير على المسرح ، إذ أحدثت الوثبة التي نقلته من مرحلة الهواة إلى مرحلة الاحتراف عبر مشوار طويل وعسير كانت فيه بعض العواصم العربية أهم محطاته ابتداء من تونس وانتهاء بالقاهرة اللتين فتحتا الأثير للمسرحيات الثورية عبر البث الإذاعي ، وكانت مساهمة الطلبة الجزائريين قوية وفعالة أمام التأييد الذي حظيت
به الثورة من قبل هذين البلدين الشقيقين »[241]. ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن في هذا المجال هو الدور المركزي الذي أدته الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بعد تأسيسها « في أفريل من سنة 1958 وأسندت إدارتها إلى الفنان مصطفى كاتب ، فكانت بمثابة الجانب الآخر من العمل الذي أخذت جبهة التحرير الوطني على عاتقها القيام به وهو التعبير بشكل حي لشعوب العالم عن حقيقة الشعب الجزائري

---

[239]– بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع 8 ، ص 124

[240] – اسطنبولي ، محمد محبوب : « أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر » ، مجلة آمال ، ع 35 ، ص 71

[241] – طبجون ، رابح : مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري (من خلال أعمال الدكتور عبد الله الركيبي) ، مجلة منتدى الأستاذ ، تصدر عن المدرسة العليا للأساتذة ، قسنطينة ، الجزائر ، عدد 1 ، أفريل 2005 ، ص 118 .

– « مصطفى ، كاتب» [243] كما يؤكد ذلك رئيسها – هذه الفرقة التي ضمت بالأساس . [242] »
أعضاء : « فرقة المسرح الجزائري » ، وهي فرقة مسرحية هاوية يمتد تأسيسها على يد (كاتب ، مصطفى) ذاته إلى سنة 1940 ، حيث ظلت تنشط على فترات وهذا قبل اعتماد السلطات الفرنسية للمسرح البلدي للجزائر العاصمة في ماي 1955 ، فكانت الفرقة تنشط في إطاره ، لكنه أصبح من المستحيل عليها تقديم مسرح وهي غير مقتنعة به ، فانتهزت فرصة مشاركتها في مهرجان الشبيبة العالمية المنعقد في « فارسوفيا » شهر أوت 1955 وعند عودتها من هذا المهرجان استقرت بفرنسا وشرعت في تقديم عروض للجالية الجزائرية هناك وخاصة بالضاحية الباريسية ، وفي أفريل 1956 وعندما كانت الفرقة تستعد لتقديم عرضها بمدينة «سان دوني» صدر قرار من الإدارة الفرنسية بمنع نشاطاتها ، فقامت الشرطة بمحاصرة المسرح فتحول العرض إلى مظاهرة تطالب بالحرية وتندد بالقمع ، فتضامنت الجماهير مع الفرقة وامتنع المتفرجون حتى عن استلام تعويضاتهم من شباك التذاكر ، وقد ظلت الفرقة تقدم نشاطها في فرنسا بطرقها ووسائلها الخاصة . حيث امتزج العمل الفني لديها بالنشاط السياسي ، وفي ذلك يقول «بوكروح ، مخلوف » عن تجربة المسرح في المنفى : «كانت المرحلة الأولى منها في فرنسا من سنة 1955 إلى 1958 ، واصل المسرح نشاطه تحت ضغوط سياسية قاسية ، ولم ينحصر عمل الفنانين في الميدان الفني فشمل النشاط السياسي أيضا والمشاركة في المظاهرات العديدة التي كان ينظمها العمال المغتربون احتجاجا على السياسة الاستعمارية فضلا عن الإساءات التي كانوا يلاقونها من طرف رجال الشرطة الأمر الذي أدى بالجمهور أحيانا إلى مغادرة القاعة رغم أنه دفع أثمان التذاكر دون مشاهدة العروض التي كانت تتحول إلى مظاهرات سياسية صاخبة » [244].

لقد عمل الاستعمار الفرنسي على تشويه صورة الثورة فراح يجند ساسته وإعلامه قصد عزلها وإقصائها « ثم يزيد في إتقان خطته . فتراه ، يسدل ظلاما شاملا على تلك الجبهة كي يعزلها عن ضمير الشعب المستعمر نفسه وعن الضمير العالمي » [245]. وضمن هذا الفضاء الموسوم بالحصار والقمع حاول المسرح أن يتحدى الأسوار حيث يؤكد « مهري عبد الحميد » ذلك فيقول : « إن الثورة ، بالإضافة إلى هذا الرصيد من التجربة والاهتمام الموروث بالمسرح ، تناولت التنظيم والنشاط الثقافي والاجتماعي من منظور عام يهدف لتنظيم وتجنيد كل طاقات الشعب في المعركة من أجل الاستقلال وتهيئة المجتمع الجزائري للانتقال من دائرة الإلحاق والتهميش إلى فضاء التفتح والإبداع . وهذا ما يفسر أن المسرح كثيرا

---

[242] – بوكروح ، مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 21 .

[243] *–El Modjahid - N° 6022 - du 01/11/1984 - P 10* .

[244] – بوكروح ، مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 20 .

[245] – نبي (بن) ، مالك: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ، دار الفكر ، سوريا 1986 ، ص 17 .

ما وظف للتعبير السياسي والنضالي في السجون والمحتشدات ومواقع جيش التحرير في بعض الحالات »[246] .

2. الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني : تأسيسها ونشاطاتها

إن قادة الثورة وانطلاقا من وعيهم بحقيقة الصراع ضد الاحتلال وأبعاده ، فإنهم عملوا على خلق « الوحدة المقدسة »[247] في تحريك الصراع انطلاقا من وحدة الكفاح الشاملة ، فليست الثورة قضية أفراد أو شريحة معينة ، ولا هي معركة بخصوص مطلب اجتماعي محدد ، بل إنها ثورة شعب كامل له مطالب شاملة أهمها استرجاع هويته ووجوده في كنف الحرية والاستقلال ، فكانت جميع مجالات وميادين الحياة معنية بهذا الصراع . إن استرجاع الشخصية الوطنية والتعبير عنها هي قضية ثقافية بالأساس تم طرحها بإلحاح في مختلف مراحل المقاومة الوطنية « فالثورة الجزائرية لها خلفيات فكرية ثابتة في الثقافة السياسية للشعب الجزائري ، وأنها لم تكن صيحة في واد ، ونفخة في رماد بل لقد كان المفكرون الجزائريون مهدوا لها ، وأسسوا لاندلاعها ، بطريقة أو بأخرى ، فلما انفجرت كانت ثورة كاملة مكتملة بساستها ، وأدبائها ، ومجاهديها »[248] . ومن هنا انطلق التفكير في تأسيس جبهة ثقافية قادرة على مقارعة سياسات التغييب الاستعماري والتضليل الذي ينتهجه بخصوص القضية الجزائرية ، جبهة تستقي مرجعيتها وتوجهاتها من المواثيق الأساسية للثورة التحريرية ذاتها مثل بيان أول نوفمبر 1954 ، ووثيقة مؤتمر الصومام 1956 ، ففي حياة الثورة يتفاعل الثقافي بالسياسي ليصنع مشاهد للنضال وأخرى للمقاومة ، فقد « بقيت فكرة تكوين مجموعة فنية تتمخض في فكر مسؤولي الجبهة حين ذلك في تونس عامين كاملين وفي سنة 1957 وفي شهر نوفمبر بالذات وجهت نداءها في تونس إلى جميع الفنانين الجزائريين وذوي الكفاءة في هذا الميدان سواء أكانوا في وطنهم الجزائر أم في الخارج ودعتهم فيه إلى تكوين فرقة فنية تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية وللبرهنة على الشخصية الجزائرية المستقلة . حتى تثبت لفرنسا وللعالم أن للجزائر شخصيتها المستقلة التي لا تربطها بفرنسا أي ارتباط ، وتؤكد لهما بأن لها فنها الشعبي الأصيل الخاص بها ، ولها عاداتها وتقاليدها التي تختلف تمام الاختلاف عن الفن

---

[246] – مهري ، عبد الحميد : جواب للباحث بالبريد الإلكتروني ، بتاريخ : 2005/12/26 .

[247] – نبي (بن) ، مالك: الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ، ص 40 .

[248] – مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 – 1962 ، ج1 ، ص 392 .

والعادات والتقاليد الفرنسية ، وتطلع الأشقاء العرب وجميع الشعوب المحبة للسلام على الوجه الحقيقي للفن الجزائري بطابعه المستقل . وقد لبى الفناون النداء وقدم بعضهم من فرنسا خصيصا لهذا الغرض ، وأقبل الآخرون من الجزائر ومن ميدان المعركة بالذات . وجميعهم كانوا إما جنودا أو فدائيين أو مناضلين . وكونت بهم أول فرقة في تاريخ الثورة الجزائرية منذ اندلاعها سنة 1954، وتضم مجموعتين : الأولى مجموعة المسرح والثانية مجموعة الغناء والموسيقى والرقص ، وكان من بين الذين شاركوا وعملوا على تأسيس هاتين الفرقتين الفنان والمؤلف المسرحي الأستاذ عبد الحليم رايس الذي أصبح فيما بعد المتصرف الإداري للفرقة والمنشط الثقافي لها . كذلك الفنان والأستاذ مصطفى كاتب المدير الفني لها »[249] ويوضح « كاتب ، مصطفى »[250] بأن فكرة تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني قد أثمرت بعد مشاوراته سنتي : 1956 – 1957 مع الأخ (بومنجل ، أحمد) حول مشاركة المسرح الجزائري في الثورة التحريرية خاصة وأن كل أعضاء (فرقة المسرح الجزائري) قد انخرطوا في صفوف الجبهة على مستوى الأحياء التي يقطنونها ، وفي نوفمبر 1957 ، دعي (كاتب ، مصطفى) من طرف أحد مسؤولي جبهة التحرير بفدرالية فرنسا (سي عبد القادر) والذي كلفه بجمع كل الفنانين لتأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في الوقت الذي كانت فيه فرقة (كاتب ، مصطفى) تستعد للمشاركة في مهرجان الشبيبة العالمية بموسكو سنة 1957 بعرض (نحو النور) وفي شهر مارس 1958 انعقد اجتماع كل أعضاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس وكانت تضم خمسة وثلاثين (35) عضوا موزعين على قسمين: قسم للمسرح وآخر للفنون الغنائية والرقص الشعبي .

لقد لبى الفنانون الجزائريون نداء جبهة التحرير فحضروا إلى تونس قادمين من مختلف الأماكن ، من فرنسا وسويسرا وهناك من كان في تونس أصلا مثل (أحمد وهبي) ، وهناك من التحق بالفرقة قادما من جيش التحرير الوطني مثل (جعفر بك) و (محمد زينات) ، وآخرون التحقوا فيما بعد . و« في المنفى بتونس الشقيقة تكونت فرقة جبهة التحرير الوطني للفنون الدرامية وتولى إدارة الفرقة الفنان مصطفى كاتب ، وبذلك أصبحت هذه الفرقة المسرحية هي السفير الفني الأول للثورة الجزائرية في دول العالم العربي والغربي . وقد نالت نجاحا كبيرا في كل الدول التي قدمت فيها عروضا مسرحية وكانت مهمة هذه الفرقة مقتصرة على تعريف الرأي العام العالمي بحق الشعب الجزائري في استقلال بلاده وتقرير مصيره بيده ، ومع هذه الفرقة التابعة لجيش التحرير الوطني كان ميلاد جيل جديد من كتاب المسرح الذين جندوا طاقاتهم الإبداعية لخدمة الثورة بالكلمة الثائرة الملتزمة »[251] لقد نهض «أعضاء الفرقة الفنية لجبهة

---

[249] – المسرح الجزائري أيام الثورة ، مجلة الحلقة ، الجزائر ، إدارة المسارح الوطنية الجزائرية ، العدد الثالث ، سبتمبر 1972 ، ص 61 ، بدون توقيع .

[250] – *El Modjahid - N° Precédent - P 10* .

[251] – جروة علاوة وهبي : ملامح المسرح الجزائري ، ص 49 .

التحرير الوطني » [252] كل في مجال مواهبه وقدراته بخوض معركة الدعاية للثورة ومنازلة الاستعمار فنيا وثقافيا ، حيث يقول « مصطفى كاتب » : « لقد استجبنا للنداء الذي وجهته جبهة التحرير الوطني للالتحاق بصفوف الثورة ، فبفضل هذا النداء أنشأنا فرقة فنية لنواكب من خلالها مسيرة الثورة التحريرية ، ونعبر بشكل حي لشعوب العالم عن حقيقة الشعب الجزائري ، وهذا العمل بحد ذاته هدم لما تدعيه فرنسا ، ومن واجبنا أن نبرهن بأن الشعب الجزائري شعب مسلم له ثقافته وأصالته التي تميزه عن فرنسا» [253] ، فعلى مستوى العروض المسرحية كان « أول عرض قدمته الفرقة الوطنية هو « نحو النور » في شهر ماي 1958 بتونس الشقيقة ، وكان عبارة عن لوحات من كفاحنا الخالد . تبدأ القصة بمنظر شاب جزائري ألقي عليه القبض وعذب أشنع تعذيب ثم زج به في السجن وهو في حالة تجعل المتفرج يتوقع موته من لحظة إلى لحظة ، فتغمض عيناه وتقتحم خاطره صور من وطنه في شكل ذكريات عن فصول حياته وزفاف أخيه الأكبر وتنقلاته .. ومن خلال هذه المشاهد القصيرة ، نشاهد معه نشأته وصباه فختانه .. ومن خلال هذه الحوادث العادية نعبر كل أنحاء الجزائر ونسمع أغانيها ونفتن بجمالها ونأسى بآلامها ونزهو برقصاتها ونغماتها في عروض تتسم بالحيوية والألوان والتماسك والانسجام ويتطلع الفتى الجريح إلى المستقبل فنعيش معه بكل إيمان آلامه النبيلة ويخرج من قلب لوحة «قرنيكة » المشهورة لبيكاسو رمز المغرب الكبير مكللا بالزهور فيترك هذا المنظر أكثر من أثر في نفوس المتفرجين ويعطي أكثر من معنى لآخر كلمة في العرض : (لم يعد أحد يرقص اليوم : أبنائي منهمكون في الكفاح ، أراد العدو الخارجي أن يسلبنا أغانينا وضحكاتنا ، فغطى أصواتنا بالمدافع والقنابل ولكنه لا يستطيع إجبار شعب أن يعيش راكعا، إن الإمبريالية السافكة تجعل من الجزائر « قرنيكة » عظيمة ، إنها تقود حربا عرقية ظانة أنها تبقينا عبيدا إنه تحد توجهه إلى الإنسانية كلها ، هل ترفع الإنسانية هذا التحدي ؟ إننا نحن الجزائريين قد أجبنا عن السؤال) والاستقبال الحار الذي خصصته جماهير الأحرار في البلدان الشقيقة والصديقة لهذا العرض كان تشجيعا كبيرا للثورة وحافزا معتبرا لإنتاج الفرقة » [254] . لقد كانت الفرقة تتنقل وتقوم بجولات داخل القطر التونسي وخارجه ، حيث يروي «كاتب مصطفى» : « أن الفرقة

---

[252] – أعضاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني هم : مصطفى كاتب – عبد الحليم رايس – يحي بن مبروك – طه العامري – محمد بولعوينات– محمد زينات – سيد علي كويرات – حسان الشافعي – عبد الحميد رافا – أحمد وهبي – حميد النمري – الشيخ دحمان – خليفي محمد– علي حاليت – محمد صواق – عليلو – فريد علي – إبراهيم دري – الطاهر بن أحمد – حمو السعداوي – جعفر بك – عبد الرحمان بن يحي – سعيد السايح – مصطفى سحنون – الهادي رجب – حسين – مليكة كويرات – هجيرة بالي – وافية بالعربي – رقية – هندة – حسن فارس –كواسي (مصور) – صافية (زوجة كواسي) – حمدي محمد .

* ينظر : بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 83 .

[253] – بوكروح ، مخلوف : « البعد الثوري للمسرح الجزائري » ، مجلة المصادر ، ع8 ، ص ص 125 ، 126

[254] – من أرشيف المسرح ، مجلة الحلقة ، الجزائر ، إدارة المسارح الوطنية الجزائرية – العدد الثاني ، جويلية 1972 ، ص 61 ، بدون توقيع

وبعد عرضها لمسرحية « نحو النور » في أهم المدن التونسية وتنشيطها لعدة عروض دعا إليها مسؤولو الجبهة لفائدة جيش التحرير ، فإنها (أي الفرقة الفنية) قد شرعت في جولة إلى ليبيا خلال شهري جويلية وأوث 1958 . وفي شهر ديسمبر من السنة نفسها أرسلت الفرقة بكامل عدتها وعتادها ، في جولة إلى يوغسلافيا حيث قدمت عرض « نحو النور » ، وإذا كان هذا العرض قد لقي نجاحا من طرف الجزائريين والتونسيين فإنه قد لقي انبهارا في ليبيا ، واحتفظت له يوغسلافيا باستقبال حار جدا . ثم واصلت الفرقة مهمتها بإنتاج مسرحية جديدة كل سنة وذلك بفضل عبقرية «رايس ، عبد الحليم » حيث شهدت سنة 1959 ميلاد مسرحية « أبناء القصبة » ، والتي عرضت في إحدى قواعد جيش التحرير الوطني الموجودة « بغار ديماو » بالمكان المسمى « الزيتون » حيث قدمت أمام مئات الجنود كانوا بلباسهم العسكري وهذا قبيل توجههم نحو خطي شال وموريس فتأثروا بالعرض وأبدوا حماسا فياضا ، ولأن المسرحية كتبت بأسلوب وشكل واقعيين ، فقد كان تأثيرها مباشرا على المتفرج ، وقد أدت الفنانة « رقية » دور الأم ، وأدت « هندة » دور الكنة في حين شخصت « مليكة » دور المجاهدة ، فأبدعن ثلاثتهن في تشخيص الأدوار . وذكر« كاتب ، مصطفى » أنه تولى شخصيا تمثيل دور الأب ، ومثل «رايس ، عبد الحليم » دور الإبن البكر، وكان الفنان « طه العامري » في دور الإبن الأوسط ، أما « سيد علي كويرات » فقد أبدع في تمثيل شخصية الطفل . وفي سنة 1960 كتب « رايس ، عبد الحليم » نصا آخر بعنوان « الخالدون » وهي مسرحية تصور مشاهد حية من قلب المعارك التي يخوضها جيش التحرير الوطني . وقد لقيت هذه المسرحية أيضا نجاحا كبيرا ، وقد شهدت سنة 1961 إنتاج المسرحية الأخيرة وهي بعنوان « دم الأحرار » للكاتب « رايس ، عبد الحليم » دائما . لقد قامت الفرقة سنة 1960 بجولة مطولة نحو الصين الشعبية تحت قيادة « عبد المجيد رافع » رئيس البعثة حيث مكثت هناك لمدة 45 يوما ، وقبل عودتها تلقت دعوة لتقديم عروضها في الاتحاد السوفياتي [سابقا] وقد حضرت وزيرة الثقافة السيدة « فوستيفا » العرض في موسكو ، ونظرا لشدة إعجابها به أمرت بإعادة تقديمه في مسرح موسكو الشهير ، وبثه عبر شاشة التلفزيون . وحيثما حلت الفرقة سواء في الصين الشعبية أو في الاتحاد السوفياتي ، كانت تتلقى الترحاب والتكريم ، وإثر هذه الجولة الفنية والنضالية ، تنقلت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني إلى المغرب حيث قدمت عروضا مسرحية وغنائية للمجاهدين الجزائريين في الناحية الغربية ، كما خصص الإخوان المغاربة استقبالا حارا للفرقة في كل من مراكش والدار البيضاء والرباط ومكناس وتيطوان ، وهذا قبل أن تغادر الفرقة المغرب متجهة إلى بغداد تلبية لدعوة الإخوة العراقيين ، والذين أقاموا إحتفالية خاصة بأبناء القصبة . وعندما سألناهم [يقول كاتب ، مصطفى] إن كانوا قد فهموا اللهجة الجزائرية ، أجابونا [أي العراقيون] بأنهم فهموا منها أكثر من

70 بالمائة »[255] . إننا نستشف من هذا السرد التاريخي لنشاط الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني على لسان رئيسها « كاتب ، مصطفى » أهمية الدور الذي اضطلعت به في دعم الثورة وتخليدها وفي التعريف بعدالة القضية الجزائرية للضمير الإنساني وفي هذا المجال يقول « رايس ، عبد الحليم » : « إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح ، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة ، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب ، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين ، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني ، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني ، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري » [256] لقد كسبت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني كل التحديات والرهانات التي أنيطت بها فكانت النتائج السياسية التي حققتها في إطار الصراع ضد الاستعمار وكذلك التراث المسرحي والفني الذي ادخرته للأجيال ، خير دليل على مساهماتها التي قدمتها وتضحياتها التي بذلتها ، كما عبرت عن صواب الخيارات الاستراتيجية لقادة الثورة الجزائرية في تأسيس فرقة فنية لجبهة التحرير الوطني .

3. النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس

لقد كان للطلبة الجزائريين بتونس نشاط مسرحي يتناغم مع الحركة الوطنية فيعبر عن تفاعلات المقاومة الوطنية ويمتزج بتطلعاتها . حيث يقول « مهري ، عبد الحميد» : « كان المسرح يوظف للتوعية والتعبير السياسي حتى في العمل السري . وقد بدأت بعض مسرحيات بوبقرة ، التي أصبحت مشهورة بعد الاستقلال ، تمثل سرا في ولائم وأعراس بعض المناضلين بالجزائر العاصمة وقد حضرت شخصيا بعضها في ذلك العهد . ونسجا على هذه الطريقة ، عمدت جمعية الطلبة الجزائريين الزيتونيين في تونس ، عندما تولى مناضلوا حزب الشعب الجزائري تسييرها إلى تكوين فرقة مسرحية من الطلبة أشرف على تدريبها ، ورافقها في رحلتها عبر القطر الجزائري المسرحي التونسي القدير المرحوم الأستاذ (محمد الحبيب) . وقامت هذه الفرقة بإخراج مسرحية ، باللغة العربية الفصحى من تأليفه وهي مسرحية طارق بن زياد . وقد أشرفت شخصيا، بداية سنة 1948 على تنظيم جولة لهذه الفرقة بعدد من المدن الجزائرية ، وكان الإقبال الشعبي كبيرا على عروضها . وتمكنت جمعية الطلبة الجزائريين بتونس نظرا للمداخيل الهامة التي تحصلت عليها ، من رصد ميزانية خاصة لمساعدة الطلبة المحتاجين في شكل منح شهرية منتظمة »[257] ومن الواضح أن هذا النشاط المسرحي الطلابي قد تكثف مع اندلاع الثورة التحريرية حيث قدم «الجابري ، محمد صالح » دراسة أبرز من خلالها النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس ، فذكر : « أن أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة الجزائرية صدر بمجلة (الفكر)

---

[255] *– El Modjahid – N° 6022 – du 01/11/1984 – P 10* .

[256] – لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر ، دراسة موضوعاتية وفنية ج 2 ، ص 37 .

[257] – مهري ، عبد الحميد : جواب للباحث بالبريد الإلكتروني .

التونسية خلال شهر جويلية 1957 للكاتب مصطفى الأشرف بعنوان (الباب الأخير) ، وهذا النص كتب أصلا بالفرنسية ، وأرسل به مؤلفه إلى هذه المجلة من سجن (لاسنتي) بباريس حيث كان معتقلا مع جملة زعماء الثورة الجزائرية ... وقد ترجمتها أسرة المجلة » [258] ، وهي مسرحية تتناول موضوع الثورة التحريرية وتدور أحداثها بمقاطعة قسنطينة سنة 1954 ، ويقول « الجابري » : «إن هذه المسرحية وجدت صدى في أوساط الطلبة الجزائريين الزيتونيين المهاجرين إلى تونس ، وتأثر بها العديد منهم مما حدا بهم إلى تكوين فرقة مسرحية هاوية والقيام بإخراجها وتمثيلها على بعض المسارح التونسية للتعريف بهذا الضرب من النضال » [259] ويعلق «سعد الله ، أبو القاسم » على هذه المسرحية فيقول : « وبعد الثورة بشهر واحد أصدر مصطفى الأشرف مسرحية « الحاجز الأخير » وهي مسرحية تحمل سمات جديدة للواقع وللكفاح معا ، إنها تصور الشعب الجزائري وقد تخلص من حيرته وبدأ يتحسس طريقه الشاق الذي يؤمن بأن اجتيازه لن يكون سهلا . والمسرحية تعطي الإشارة إلى بداية المعركة الفاصلة أو المأساة التي لم تتم فصولها بعد كما يقول الكاتب ، تلك التي يعيشها الجزائريون منذ حملوا السلاح بقيادة الأمير عبد القادر إلى الغد المنتظر كما يشير الكاتب . وحوادث هذه المسرحية تجري خلال شهر ديسمبر 1954 ، وهي لحظة الانطلاق بالنسبة إلى الشعب الجزائري » [260]. ويضيف « سعد الله ، أبو القاسم » أن فكرة هذه المسرحية تنكشف في ختامها « حين يقول الكاتب على لسان مرزوق : (إن كفاحنا الحقيقي ليس كفاحا مسلحا فحسب بل إنه يمتلك النفوس أيضا ، إنه كفاح عجيب وعميق كالمستقبل) إن مسرحية (الحاجز الأخير) [هكذا] نذير بالعاصفة التي تكتسح ذلك السد وتقوضه، وفي الوقت نفسه بداية طريق جديد . وقد أوضحت الثورة معالمه وحددت أهدافه وهي الآن تسير إلى نهايته المحتومة بخطى أشد حماسة وأوسع مدى من أية ثورة أخرى في العالم» [261]. أما « الجابري ، محمد الصالح » فإنه يذكر في تلك الدراسة بأن الدكتور صالح خرفي أفاده بأنه هو الذي أشرف على تدريب الطلبة على تمثيل هذه النصوص (بالمدرسة اليوسفية) وكان يومئذ يشرف على النشاط الثقافي لاتحاد الطلبة الجزائريين (فرع تونس) ، كما اعترف له بأن مسرحية (الأشرف مصطفى) قد عبرت عن الواقع وعما يدور في ذهن كل جزائري من أفكار ، ويرى الباحث « الجابري » أن نجاح التجربة قد شجع بعض الطلبة الجزائريين المهاجرين على الكتابة المسرحية ، فيقول : « ولا أخال إلا أن هذا النص المسرحي المبكر الذي كان يستلهم موضوعه من الثورة ويخرج عن مألوف الأنماط التعبيرية المتداولة من

---

[258] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة » ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، ع 96 ، نوفمبر – ديسمبر 1986 ، ص 17 .

[259] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس ...» ، مجلة الثقافة ، ع 96 ، ص 20 .

[260] – سعد الله ، أبو القاسم : دراسات في الأدب الجزائري، ط3 ، الدار التونسية للنشر 1985 ، ص ص 63 – 64

[261] – سعد الله ، أبو القاسم : المرجع نفسه ، ص 66 .

شعر ومقالة وقصة هو الذي أغرى بعض الطلبة الجزائريين على احتذاء هذا اللون من الكتابة فأقدم أبو عبد صالح وهي الكنية التي اشتهر بها خلال هذه الفترة الشاعر صالح الخرفي على وضع مسرحيته (في المعركة) التي كتبت حسب إفادة المؤلف نفسه في سنة 1957 ، ومن خلالها حاول تقديم نموذج لأمثاله من الطلبة الجزائريين المهاجرين مجسما في شخصية الشاب الطالب عبد الحميد الذي كان يزاول تعلمه بالمهجر » [262].

ومن خلال الملخص الذي قدمه «الجابري» عن هذه المسرحية نكتشف أنها المسرحية نفسها التي كانت قد نشرت بعنوان «حنين إلى الجبل » [263]. وهي مسرحية مقاومة ، تصور في أربعة فصول وبأسلوب أدبي يمزج بين بلاغة النثر وسحر الشعر ، تضحيات وبطولات الشعب الجزائري من خلال شخصية الشاب الطالب « عبد الحميد بن سعيد » الذي يعاني صراعا داخليا جراء بعده عن الجزائر وعن المشاركة في الكفاح المسلح الذي يخوضه الشعب الجزائري ضد الاستعمار . فقد كان « عبد الحميد » طالبا يزاول تعلمه خارج الوطن فتنتابه أزمة نفسية حادة بين جدوى الجهاد بالقلم والانقطاع للعلم الذي هاجر من أجله وبين الرغبة الملحة للالتحاق بالثورة والجهاد بالبندقية، فيقنعه (يوسف) وهو أحد قادة الثورة جاء في زيارة إلى تونس أن الجهاد يكون بعدة وسائل ، وأن الجهاد بالقلم لا يقل أهمية عن الجهاد بالبندقية ، غير أن « عبد الحميد » يتلقى رسالة من خاله المقيم بالجزائر يخبره بالنكبة التي ألمت بالأسرة بعد أن حصدت مدافع الاستعمار جميع أفرادها ولم ينج منها سوى أخيه الذي التحق بالجبال وقد تضمنت الرسالة وصفا لما تعرض له شرف أخته على يد أولئك الأوغاد ، وكيف ذبحوا جده العجوز ومثلوا به أشنع تمثيل ومن شدة هول الصدمة يقرر الشاب عبد الحميد التخلي عن الدراسة ليلتحق بالجبل للأخذ بثأر شعبه وأسرته ، فتولى مهمة التحريض والخطابة والتوجيه بين الثوار وهم يتأهبون للهجوم على أحد مراكز العدو حيث يسقط جريحا ويلجأ إلى كوخ عجوز فتتولى علاجه ومداواته في سرير زوجها بعد أن ألبسته لباسه وغيرت معالم وجهه ، وبعد انتهاء المعركة يقوم جنود الاحتلال بعملية تمشيط فيقصدون خيمة العجوز للانتقام منها ومن زوجها وخلال لحظات تشاورهم حول شكل الانتقام وقبل إطلاقهم الرصاص على العجوز يباغتهم « عبد الحميد » من داخل الخيمة بوابل من الرصاص فيصرعهم جميعا ويحقق النصر للثوار الذين يفاجأون به جريحا وبجانبه العجوز ، فيتم سحبهما من طرف المجاهدين وإيداع « عبد الحميد » في مصحة خاصة لاستكمال العلاج . وفي ختام المسرحية يقدم الكاتب مشهدا يظهر فيه « عبد الحميد» إلى جانب قادة الثورة ورئيس الحكومة في احتفال عسكري بساحة الأمير عبد القادر بعد استقلال الجزائر حيث يقدم جيش التحرير استعراضا

---

[262] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس ... » ، مجلة الثقافة، ع 96 ، ص 21 .

[263] – الخرفي ، صالح : « حنين إلى الجبل » ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، ع 23 ، أكتوبر – نوفمبر 1974 ، ص ص 121 – 145 .

عسكريا ، فيشارك «عبد الحميد» في الاحتفال بإلقاء قصيدة «عيد النصر » فتطرب لها الجماهير وتهتز مشدوهة لمرأى الشاعر الثائر ، إنه مشهد يشخص أهمية الفعل الثقافي في الكفاح التحرري، وهي الرسالة التي ربما يكون الشاعر «الخرفي ، صالح » قد حرص على إبرازها ، حيث يقول على لسان الشاب عبد الحميد :

«يا شعب ، عد للأمس ، للأمس القر	يب ، فإنه ذكرى الكفاح الدامي
ليل من الأحداث ولى وانقضى	إذ لاح فجر تحرر وسلام
يا موكبا للنصر تحدوه زغا	ريد الحسان ، وشيق الأنغام
ثقل خطاك ، ودع جفوني تكتحل	برؤى بهاك ، فقد بلغت مرامي
أصبحت مفخرة العروبة ، يا بلا	دي ، فاهنئي يا موئل الإسلام
وتذكري الشهداء . بالدم منهم	حررت من ظلم ومن إجرام
والشاهقات ، تذكريها فهي في	أرض الجزائر مبعث الأنعام
وليحي جند الشعب، أقسم أن يحـ	رر شعبه، فأبر بالأقسام»[264]

أما « الجابري ، محمد الصالح » فإنه يرى في مثل هذه الأعمال التي عرضت ضمن النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس محاولات لخلق نواة مسرح ثوري آنذاك رغم ما أخذ على نصوصه من خطابية وإظهار الثوار بمظهر الأبطال الذين لا يقهرون ، وبالنسبة لكاتب المسرحية فإنه يعلق عليها في المقدمة قائلا : « هذه المسرحية ألفتها سنة 1957 في تونس ، تنشر لأول مرة ... العمل الفني ، ليس هو ما أنشره في هذه الصفحات ، ولكن التسجيل التاريخي للمشاعر التي كانت تشغل الشباب الجزائري مثلي في تلك الفترة والحنين الذي كان يشدنا إلى قمم البطولات والآمال المشرقة الطافحة التي كانت تفرض نفسها على أكثر من وسيلة للتعبير . لم تكن الفترة فترة مفاضلة ولكن ، فترة تعبير . وكفى ! » [265].

4. المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية

264 – الخرفي ، صالح : « حنين إلى الجبل » ، ص 145

265 – الخرفي ، صالح : المصدر نفسه ، ص ص 121 – 122

التحم المسرح الجزائري بالثورة التحريرية وتفاعل مع حوادثها وقيمها فعبر عنها وبجدها في عروض قدمت باللهجة العامية وأخرى باللغة العربية الفصحى ، وإلى جانب تلك الأعمال كانت هناك مسرحيات على مستوى فني عال مكتوبة باللغة الفرنسية لم يقيض لها أن تعرض على مسارح الجزائر لصعوبات جمة أولها عدم موافقة السلطات الاستعمارية الحاكمة ، وثانيها كونها تعرض باللغة الفرنسية مما جعلها بعيدة عن مخاطبة العامة من الجزائريين ، ولا تخاطب بذلك سوى الخاصة الذين يتكلمون الفرنسية وهم قلة آنذاك ، أو أولئك الذين يفهمونها بالدرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحداث الرواية ، ولكن باستيعاب فني أدنى من المستوى الفني الذي أراده الكاتب ، والمسرحية الجزائرية باللغة الفرنسية هي كذلك مسرحية تعالج مواضيع كفاحية وإن اختلفت فيها أساليب الكتابة ، وأساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية ، إنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي وقيمتها الاستاتيكية الرفيعة [266] ، فقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين افتكاك لغة المستعمر ، وتسخيرها في مقاومته ، فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار إلى نحره ، ويعتبر « كاتب ياسين » أحسن من يمثل هذا الاتجاه «فقد أمضى فترة حرب التحرير الجزائرية متنقلا بين فرنسا وتونس ويوغسلافيا وألمانيا ... وحيثما كان يحل كان صوته يرتفع دفاعا عن قضية شعبه . ومسرحياته في تلك الفترة تتحدث عن مأساة الوطن الذي شوهه الدخلاء الأغراب ، مأساة شعب ضحى بأفضل أبنائه ، وهي إلى جانب هذا تأكيد فلسفي على حتمية نضال كل الشعوب من أجل التحرير . إن رباعية كاتب ياسين التي تحمل عنوان (طوق الاضطهاد : 1954 – 1959) والتي تضم : « الجثة المطوقة » ، و« مسحوق الذكاء »، و« الأجداد يزدادون ضراوة » ، وقصيدة « الختم » ، ذات بناء معقد » [267] ولكنها في الأساس تحريض على الثورة وتمجيد للحرية.

لقد نشط المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية « بصفة خاصة في بروكسل (بلجيكا) وباريس (فرنسا) وكان من أوائل الذين كتبوا في هذا النوع الأديب الجزائري المعروف المرحوم «كاتب ياسين » الذي نشر مسرحية (الجثة المطوقة : le cadavre encercle) أول مرة في مجلة (أسبري Esprit) الفرنسية في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 والتي عرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أفريل 1959 وهذا من طرف فرقة (جان ماري سيرو : Jean Mari Serrou) هذا الفنان الذي لعب دور لخضر » [268].

ومن الواضح أن « كاتب ياسين » قد أقام علاقات حسنة مع الفنانين والأدباء في العالم، وأن كتاباته قد لقيت استحسانا لدى التيار اليساري فاستثمر كل ذلك في إبراز القضية الجزائرية «فقد

---

[266] – ينظر : محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص ص 59 – 60

[267] – ثمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 229

[268] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 90

كشف أمام الرأي العام العالمي حقيقة مأساة الجزائر . لقد تغنى بالثورة وبالجزائر ، ووصف حرب الإبادة التي شنتها فرنسا ، وعبر عن آلام وآمال الشعب بقوة لم يستطع أحد قبله ولا بعده أن يعبر بها ... فوقف بجانب الشعب وكرس فنه من أجله » [269] .

ونشير كذلك إلى أن فرقة «جان ماري سيرو » قد عرضت أيضا مسرحية «الزلزال » ، للكاتب الجزائري « هنري كريا Henri Krea » وذلك سنة 1959 بمسرح التحالف الفرنسي L'alliance française بباريس وهي مسرحية ذات طابع تراجيدي تستلهم التاريخ الجزائري القديم وتستدعي الصراع النوميدي ضد الرومان ومن خلال إسقاط الماضي على الحاضر فإنها تدعو إلى الثورة ضد الاحتلال الفرنسي [270].

ونستنتج مما تقدم أن المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ، قد ساهم بفاعلية في المقاومة الوطنية « فقد تعلم الجزائري الفرنسية وتضلع منها [هكذا] وسخرها لحاجاته ، استعان بها لخوض عباب المعركة بجانب جميع طبقات الشعب للدفاع عن البلاد وعن مقومات البلاد . فالظروف التاريخية الاستثنائية هي التي منعته من أن يدافع عن البلاد ومقومات البلاد بلغة البلاد » [271] .

وهكذا فإلى جانب ما كتبه « كاتب ياسين » من نصوص مسرحية تتفاعل مع الثورة التحريرية نجد أيضا كتابا آخرين طوعوا اللغة الفرنسية لكتابة مسرحيات جزائرية الروح ثورية النزعة تناهض الاحتلال وتنتصر لقيم الأمة أمثال « بوعلام رايس وزهير بوزاهر ونور الدين عبة ... الذي كتب عدة مسرحيات باللغة الفرنسية منها (استراحة المهرجين) وهي مسرحية تعالج قضية تعذيب واستنطاق الجزائريين من طرف الجلادين المحتلين أيام الثورة التحريرية » [272] .

لقد ظلت ثورة نوفمبر 1954 تلهم الكتاب حتى وجدنا البعض منهم يحاولون استدراك ما فاتهم فيبادرون إلى تسجيل حضورهم النضالي والأدبي ، مثلما فعلت الكاتبة "آسيا جبار عندما نشرت مسرحية : (عند احمرار الفجر) سنة 1969 حول الثورة التحريرية"[273] ، هذه المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية و«التي تعد من المسرحيات الوطنيات القليلة التي حاولت في عمق أن ترسم للمتفرجين الجزائريين لوحة تقريبية، إن لم تكن واقعية ، عن الثورة الجزائرية ، وعما أثارته من تساؤلات ومطامح لدى الفتاة الجزائرية التي أبت إلا أن تأخذ مكانها بجانب أخيها الجزائري في معركة التحرير » [274] .

---

[269] – الطمار ، محمد : الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1983 ، ص 278 .

[270] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 90 .

[271] – الطمار ، محمد : الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، ص 275.

[272] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 - 1989 ، ص 92 .

[273] - *Jean Dejeux : La Litterature Algerienne Contemporaine , 2eme Edition , Presses Univercitaires de France , 1979 , P : 90 .*

[274] – مصايف ، محمد : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1972 ، ص 61 .

ومن هنا يمكن القول بأن المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية قد استطاع تصوير الثورة التحريرية وإيصال صوتها إلى أبعد مدى في الثقافة العالمية وفي الضمير الإنساني ، فزعزع بذلك إدارة الاحتلال وأحرج فرنسا (الكولونيالية) أمام صورة فرنسا الحضارة «إن تلك الظروف التي فرضت اللغة الفرنسية على الجزائر هي نفس الظروف التي فرضت على الكتاب والأدباء استخدام تلك اللغة لتكون في أيديهم سلاحا ضد أصحاب تلك اللغة أنفسهم . وبدلا من جعلها أداة لتشويه قيم ومعالم الأمة الجزائرية كما أرادت لها فرنسا ذلك أصبحت أداة تعبير عن ذلك الجانب المشرق لتلك الأمة الجزائرية نفسها بل وأداة تعبير عن تلك القيم وتلك المثل التي حاول الاستعمار تحطيمها» [275] .

لقد نشط المسرح الجزائري الناطق باللغة الفرنسية ، فواكب ثورة نوفمبر 1954 وتفاعل معها ، وذلك سواء بنشر النصوص أو بتقديم العروض ، ومن نماذج هذا "المسرح المقاوم ماكتبه كل من هنري كريا في (المسرح الجزائري 1962) ، وحسين بوزاهر في (أصوات في القصبة 1960) ، ولكن أحسن من يمثل هذا الاتجاه هو كاتب ياسين بمجموعة (طوق الاضطهاد 1959) ، والتي ضمت (الجثة المطوقة) و(الأجداد يزدادون ضراوة)" [276] .

---

[275] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص ص 230 – 231 .

[276] - *Jean Dejeux : La Litterature Algerienne Contemporaine , P : 80*

الثورة التحريرية في الأدب المسرحي الجزائري

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بالحركة الوطنية ، فشكل جزءا من معالمها الثقافية ، وتفاعل مع تطوراتها السياسية ، فكان محركا من محركاتها وذلك بفضل ما جسده من صور المقاومة الوطنية ، كما كان مرآة عاكسة لنضال الذات الجزائرية بمواجهة الاستعمار الذي سعى إلى اجتثاثها. وعندما اندلعت الثورة التحريرية ، حاملة لمطالب التغيير الشامل بوساطة الكفاح المسلح ، كان المسرح الجزائري يقوم بدور تصوير الكفاح من أجل التغيير والتحرير ، فكان بحق مسرح الثورة التحريرية لأنه كان صدى كل أصواتها ومرآة عاكسة لخطواتها العطشى للاستقلال والحرية ، لكنه إضافة إلى ذلك كان صوتا من أصواتها فهو أحد أسلحتها وهو سفيرها المعتمد في ذات الوقت .

ويرى « مهري ، عبد الحميد » في هذا المجال أن : « رسالة هذا المسرح كانت تمليها الملحمة التي كان الشعب الجزائري يخوضها بكل طاقاته وفئاته ضد النظام الاستعماري. وكانت في جوهرها التزاما بالقضايا التي تطرحها المعركة ، وتطوراتها ، وتعبيرا عن تطلعات الشعب وآماله وآلامه »[277] لقد كانت الثورة شاملة وعارمة وهو ما جعل المسرح الجزائري يستلهم شمسها الساطعة ويرفل في فضائها ويعبر عنها في واقعية بكل ما أوتي من الوسائط التعبيرية ، وسعيا منا لإعطاء صورة متكاملة لصدى الثورة التحريرية في المسرح الجزائري ، فإننا سنحاول عرض ثلاثة نماذج مسرحية متنوعة وتحليلها ، فندرس من نموذج المسرح الشعبي المكتوب بالعامية الجزائرية ومن تجربة الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني بالذات مسرحية : « أبناء القصبة » لعبد الحليم رايس، ونتناول من تجربة المسرح المكتوب باللغة العربية الفصحى ، مسرحية : « مصرع الطغاة » لعبد الله الركيبي ، في حين نعرض ونحلل مسرحية « الجثة المطوقة » لكاتب ياسين كنموذج للمسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية . وإذا كانت هذه المسرحيات الثلاث قد اختلفت في لغة الكلام ، فإنها تشترك جميعا في كونها كتبت أثناء الثورة التحريرية وفي موضوعها[278] ، ولعل ذلك ما يجعلنا نزعم أن كتابها راهنوا على أن تكون أعمالهم مرآة عاكسة لصورة هذه الثورة وقيمها ومعانيها ، إنها – إجمالا – يمكن أن تعطي صورة متكاملة لمشهد مسرح ثورة نوفمبر 1954 .

---

[277] – مهري ، عبد الحميد : جواب للباحث بالبريد الإلكتروني .

[278] – عرضت مسرحية : أبناء القصبة لعبد الحليم رايس في 10 ماي 1959 بالمسرح البلدي بتونس ، ونشرت مسرحية : مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي سنة 1959 بدار النشر بوسلامة تونس ، ونشرت مسرحية : الجثة المطوقة لكاتب ياسين في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 بمجلة اسبري Esprit الفرنسية ، وعرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أفريل 1959 من طرف فرقة جان ماري سيرو .

1/ أبنـاء القصبة لـ : رايس عبد الحليم[279] أو (علاقة الفضاء بالشخصيات)

تتألف مسرحية : « أبناء القصبة » لعبد الحليم رايس . من ثلاثة فصول وأربع لوحات ، أحداثها تجري في مكان واحد هو دار عربية (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة حيث تظهر في فناء البيت بعض الأشياء منها : فراش عربي وبساط ، ومذياع على الكرسي أما الوقت فهو إحدى الأمسيات الصيفية من سنة 1957 ، حيث كان حي القصبة العتيق ميدانا لمجاهدي الثورة التحريرية ، وبؤرة قوية للعمليات الفدائية وللصراع الدائر بين الثورة والقوات الاستعمارية وخاصة المظليين بقيادة الجنرال « جاك ماسيو » والجنرال السفاح « مارسيل بيجار » .

في هذه الدار التي اعتمدتها المسرحية فضاء لاحتضان البناء الدرامي ، تسكن عائلة جزائرية تتكون من حمدان (الأب) ، ويمينة (الأم) ، ثم الأبناء : توفيق (أكبرهم سنا ، يعمل شرطيا في الأمن الفرنسي) ، وعمر (الإبن الأوسط ، بطال وسكير) ، وحميد (الإبن الأصغر ، طفل مشاغب) ، ثم مريم (زوجة توفيق) ، وعلى عاتق هذه الشخصيات خاصة وغيرها من المحيطين بها يتم نسج الحبكة وتطويرها بغرض الكشف عن كثير من صور وتجليات الثورة التحريرية .

إذ منذ بداية الفصل الأول نلاحظ سيطرة هاجس الثورة التحريرية على اهتمام أفراد العائلة نستشف ذلك من مطالعة « حمدان » للجريدة وإخبار زوجته « يمينة » بأن الثوار قد قاموا بالتصفية الجسدية لأحد العملاء من الجزائريين يعمل مفتشا سريا لصالح فرنسا رغم أنه عربي ، وفي حين تعبر الأم عن احتقارها للخونة فإنها تبدي خشيتها على ولدها « توفيق » وإذا كان الأب (حمدان) يعلق الأمل على دور مجلس الأمم في تصفية الاستعمار فإن الابن (عمر) يرى أن الثورة لا ينبغي لها الاعتماد على هذا المجلس فمصير الجزائر بين أيدي أبنائها ثم يدخل الابن الأصغر (حميد) من الخارج فيخبر العائلة بأن

---

[279] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ، العدد 2 ، الجزائر 2000 .

المجاهدين قد فجروا قنبلة في أحد المقاهي القريبة وأن اشتباكا بالرصاص قد اندلع ضد جنود الاحتلال ، ويزداد حضور هاجس الثورة وأخبارها بين أفراد العائلة عندما يقوم حميد بتشغيل المذياع بناء على طلب والده ، فتقدم إذاعة الجزائر (التابعة للاستعمار) رغم سياستها التحفظية والتضليلية مجموعة من الأخبار تبرز انتشار الثورة في مختلف المناطق ، ومن خلال الحوار بين حمدان وحميد نكتشف تباين الرؤى بين الأجيال ، كما نكتشف الاختلافات في المواقف بين أفراد العائلة .

« حمدان : يفرج ربي يا وليدي

حميد : يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول .. تسبب يا عبدي وأنا نعينك .. لكن الجيل امتاعكم ما سببش كنو لاهين البعض بالسنيترة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات ...

حمدان : لاش ؟ والجيل أمتاعكم آش عمل ؟ شوف حتى للآن خوك عمر من التبارن ما يخرجش

حميد : مابقاوش كثير مثل خويه عمر يابابا ، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذى اللي راهم فيها ، إنما شوف الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح ، الأساتذة ... تركوا المدارس ، الأطباء المستشفيات الفلاح ، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يابابا ...

حمدان : وانت راك تكافح مع خاوتك ؟

حميد : هذا هو الشيي اللي صبتني نخمم فيه مرارا، وعلاش ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة

حمدان : انا على كل حال راني نخلص الإشتراك امتاعي ...

حميد : وانا كذلك ، ويمكن عمر والتوفيق ثاني لكن هذا ما يكفيش ...

حمدان : على حسابك انت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين ... لالا يا وليدي كاين اللي متكفلين بالسياسة وهذا ملزوم...

حميد : ولكن يا للأسف احنا ما فعلناش لهذى ولا أخرى انا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني ، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم ... عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق ... هذاك شرطي ... شرطي عند فرانسا ومن قال اللي ما راهش يعذب إخوانه في دار الكوميسار ...

حمدان : ما نظنش يا وليدي على كل حال ما تعودش هذا الكلام على خوك ...

الأم : وزيد ما نحبش مريم تسمعك راهي تغير على راجلها وهذا شيي يمكن ما كانش منه»[280] .

إن كلام حميد يدل على الإحساس بالتقاعس في النهوض بواجب تحرير الوطن ومشاركة الشعب في مكافحة الاستعمار ، وبالتالي فهو يدين الموقف السكوني الذي يعيشه أفراد العائلة رغم أنهم يدفعون

---

[280]– رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 15 ، 16 .

رسوم الاشتراك في جبهة التحرير الوطني ، ويطالب بمواقف أكثر حيوية وشجاعة وثورية ، وأمام إدانة حميد لجيل والده واتهامه بأنه جيل مستسلم ، فإن الوالد ينبري للدفاع عن مقاومات وتضحيات الأجداد والأباء قبل ثورة التحرير فيقول :

« حمدان : لالا ... على خاطر إذا انت سميتلي سفينجة والموسيقى ، والقعدات متنساش بللي من عهد الأمير عبد القادر ، وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعو عند احبابك طالع شوية تاريخ بلادك ذاك الوقت تسمع ببوبغلة وبوقاسي ، والمقراني في القبائل وبوزيان واولاد سيدي الشيخ في الصحراء ، كل الأحزاب الظاهرة والسرية اللي توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذى في جبهة التحرير لا يا وليدي مرادي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ماكنش نايمة ... الخطب فالمنصة ، الممثل في المسرح ، المغني بأغنيه – محرري الجرائد السياسية واللي كتبوا فيهم المقالات ... أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كل هذا وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال ...»[281] .

في هذا التذكير تربط المسرحية بين الثورة التحريرية وبين منابعها الأولى مبرزة المساهمات والأدوار القبلية التي أدت إلى تفجيرها . وعندما يعود توفيق من عمله كشرطي في الأمن الفرنسي فإنه لا ينهى عائلته عن مواصلة ذلك النقاش السياسي ، ولكنه يطلب منهم تخفيض الصوت لأن عيون الاستعمار تتلصص وآذانه تسترق السمع من كل مكان ، لقد ظهر الهم والغم على توفيق ومن خلال إجاباته عن أسئلة والديه نكتشف بعض الملامح من شخصيته ، وخاصة موقفه من الثورة التحريرية :

« الأم : توفيق ياخي ما صار لك حتى شيء مع الخاوة قول ؟

توفيق : (مبتسم) واش تحبي يصيرلي معاهم ؟

الأم : منعرف أنا نقول بالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك .. يا وليدي إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصير لك كيما المفتش اللي قتلوه اليوم ..

توفيق : سمعت بيه .. هذا أنت يا بابا اللي تقرلها الجرايد ..

الأم : قول يعيش وليدي ، ياك ما حلفوش فيك ؟

توفيق : لالا يايما ، ماوصلوش حتى الهذا ماتخافيش ..

الأم : إمالة بطل قبل مايوصلوا ..

توفيق : ماتخافيش يايما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا ، مارهمش يقتلوا برك ، راهم حتى يحكموا على الإنسان باش يقتلوه ..

[281] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 17 ، 18 .

الأم : وعلاش قتلوا المفتش إمالة لو كان ماشي على الصنعة متاعه .. ؟

حمدان : ياك فهمتك يا امرأة ..

توفيق : هذاك خبيث يايما وعنده ما عمل باطل هو اللي كان متكفل بوسائل التعذيب هذاك وحش يايما كان ضد كل جزائري مسلم ، كان عندوا لذة كي يعمل أكثر مما كان مطلوب منه .

الأم : وأنت توفيق تعاون المجاهدين .. ؟

توفيق : أنا .. نخدم خدمتي يايما على كل حال منيش ضدهم

الأم : وما راكش معاهم ..

حمدان : واشنه ، ضرك راه في البحث ، رجعت من مسؤولين الجبهة باش تسالي هكذا هيا .. تتوضي تصلي العشاء راهو فاتك الوقت وخلينا نتحدثوا .. »[282] .

إننا نلاحظ تحفظات توفيق في الكشف عن موقفه الصريح من الثورة التحريرية ، ما يجعلنا مشدودين بالفضول إلى معرفة حقيقة هذه الشخصية التي تعمل ظاهريا لصالح الإدارة الفرنسية ولكنها باطنيا لا تحمل ولاء لها ولا وفاء صريحا للثورة التحريرية . إننا نكتشف وطنية عمر وحماسه لكن إحساس توفيق اتجاه الثورة يظل فاترا :

«توفيق : بركانا من البسالة متاعك هذا الشي نعرفوه ومطلبناش منك خطاب سياسي

عمر: آوه ... أنت ماكانشاللي يهدر معاك آوزيد لاش ماتحبش نتكلموا على السياسة ، لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك وإلاخوك والا وعلاش ماتحبش على سيدك لبريفي ؟ .. خفت ناخذوا الإستقلال وماترجعش كوميسار ؟ ..

توفيق : أنعم .. لوكان مجيتش خويا ..

عمر : خوك ؟ لاش هذوك اللي تديهم لمركز الشرطة ماشي خاوتك ؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك والمثلت اللي راهي تتحرق مافيهاش خاوتك وخوتاتك ، والا واشنه خوك غير اللي ولداتو يماك ؟

توفيق : يكفي عمار ... اسكت .. »[283] .

لقد ألقت الثورة التحريرية بظلالها على يوميات أفراد العائلة وما الشك والعداء الذي أصبح ينتاب الإخوة إلا تعبيرا عن رغبتهم في تبني موقف وطني موحد وصريح فقد أصبح الأخوان « عمر وحميد » يتضايقان من تخلفهما عن ركب الجهاد ويشعران بالتقاعس خاصة وأن أخيهما يعمل شرطيا في صفوف العدو ، كل ذلك خلق حالة من الشعور بالنقص وتأنيب الضمير فتجلت في صورة شقاق بين الإخوة الثلاثة ، وهو ما أثر في نفسية الوالدين وأشعرهما بالألم والعذاب :

---

[282]- رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 21 ، 22 .

[283]- رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 23 .

«الأم :من بطني خرجت الجحيم

حمدان : معاها الحق كبرناكم وتعذبنا عليكم باش تتكاتفوا في الخير وفي الشر باش تكونوا في صف واحد أمام العدو ، على خاطر مستحيل باش اللي يكون عدو الواحد يكون صديق الآخر وباش كافيتونا أنا وأمكم ؟ فالوقت اللي جمعتكم باش نحدثكم على قضية تهمكم أنتم ، قمتوا تتاكلوا كي الكلاب يا الله خذوا الأماس وكونوا لي مذبحة هنا ، اتقاتلوا ما كفاش فرانسا اللي راهي تقاتل فيكم ، زيدوا عاونوها أنتم يا الله سيلوا الدم وخليوا أمكم تمحن بيه (يسعل)

الأم : ما تغضبش روحك حمدان ، ياك قالك الطيب ما تزقيش

حمدان : من صغرهم وهما كي القط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا ، ولدتي العديان يا يمينة ...»[284]

إن المشاهد الأولى من المسرحية تخلق لدى المتلقي حالة من الترقب ، فهي تلقي بهاجس الثورة التحريرية على أفراد العائلة ، وما يمكن أن يفرضه هذا الهاجس من أسئلة وردود أفعال ، فتحاول رصد موقف كل واحد إزاءها ، وإذا كانت هذه المواقف المتباينة قد أخذت صفة التعبير الكلامي عن الرأي دون القيام بأفعال حقيقية ، فإن مشهد الحضور المفاجئ للمجاهدة ميمي ، وطلبها النجدة من العائلة لإخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين يطاردونها ، هذا المشهد قد أوقع العائلة في ارتباك وانتزع منها الموقف الفعلي الموحد ، فكأن الثورة مجسدة في شخصية المجاهدة « ميمي » قد لاذت بحماهم ، وما عليهم إلا الاختيار ، إما احتضانها والانخراط في صفوفها ، أو رفض التعاون معها .

« ميمي : (من الخارج) الغيث حلوا لوجه الله ، حلو (حميد يفتح الباب تدخل بنت لابسة لباس عصري ... العائلة كلها في القبو) راني بين يديكم ، العسكر راهم ورايه .

حمدان : واش تكوني

ميمي : أنا مجاهدة والعسكر راهم ورايه

حميد : عليك اللي قرصوا ؟

ميمي : نعم الآن يلحقوا ، بالله عليكم خبيوني لو كان يلقوا علي القبض يقتلوني أنا معليهش لكن لوكان يعثروا على هاذ الكواغط اللي راهم في هذا المحفظة تموت جماعة من الأبطال (كل أفراد العائلة يبقوا في أماكنهم حد منهم ما يتحرك وهم ينظرون إلى توفيق)

توفيق : لاش تبكمتوا وبقيتوا تنظروا في ؟ مريم سلفيلها كسوة من كساويك غاولوا ، أما أنت يا آنسة إذا جاوا وسالوك أنت نسيبتي غاولوا (مريم تخرج مع ميمي التي نسيت محفظتها فوق الطاولة) » .[285]

---

[284] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 24 ، 25 .

[285] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 25 ، 26 .

لقد اختارت العائلة إعلان موقف عملي وفعلي لصالح احتضان الثورة والدفاع عنها حتى إذا ما التحق العساكر الفرنسيون الذين كانوا يطاردون « ميمي » واقتحموا البيت بغلظة وعنف تعكس صورة المداهمات الليلية تولى « توفيق » محادثتهم منكرا وجود أي مجاهد أو شخص غريب بالبيت ، فاستطاع تضليلهم معتمدا على إخبارهم بمهنته كشرطي وبأن دروب حي القصبة متشعبة ومتداخلة ، ورغم انصراف دورية العساكر إلا أن العائلة تمسكت باستضافة « ميمي » فباتت ليلتها معهم وحدثتهم عن الثورة وعن التضحيات والكفاح، فتجلت المشاعر الوطنية في كلام وأفعال كل واحد منهم ، حتى أن الطفل حميد أخبر ميمي صباحا بحلم رآه في نومه فقال لها :

«حميد : نمت كللي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمالة خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت ... ولما جاوا يلقوا علي القبض فطنتني مريم ... »[286]

إنه حلم يدل على طموح البراءة في التحرر والانعتاق ، ولذلك يبدو الخلاص في الثورة ويكتسب المجاهدون صفة التقديس والإجلال ، هذا ما تكشفه « مريم » في ملاطفتها للمجاهدة « ميمي » صباحا بعد أن قامت من نومها :

«مريم : كي ننظر فيك ساعات نستحي ونتأسف وساعات نفتخر بيك

ميمي : لاش هذا الشي كامل ، أنا كي الناس الكل ...

مريم : لا البارح في الليل طار علي النعاس ، ولما كان ضوء القمر داخل البيت بقيت مدة طويلة وأنا نتفرج فيك ما تقدريش تتخيلي أشحال كنتي جميلة في نعاسك تقول كان كاسيك نور يمكن عندهم الحق كي يقولوا المجاهد كاسيه النور ، ولما يموت تخرج منه رائحة طيبة ...

ميمي : يمكن على كل حال الشيء اللي نقدر انأكدهولك هو اللي المجاهد لما يموت بحيث شفت فدائي مات قدامي تظهر ابتسامة على وجهه مريم لاش قلتي ساعات تتأسفي لما تنظري لي...»[287] .

ويتواصل هذا الحوار الحميمي والأخوي بين « مريم » و« ميمي » والتي تكشف أن اسم « ميمي» ليس هو اسمها الحقيقي وإنما هو الاسم الحركي فقط وذلك مثل اسم « هشام » قائد المجاهدين في المنطقة ، فهو اسم حركي فقط ، ولا أحد من البسطاء يعرف في الحقيقة من هو «هشام » بالضبط ، وعلى كل حال فإن شخصية « ميمي » في المسرحية ترمز إلى نضال المرأة ومشاركتها في الثورة ، هذا ما تصرح به مريم متأسفة على عدم كونها مجاهدة :

---

[286] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 34 .

[287] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 34 35 .

« مريم : نتأسف اللي راني متزوجة وما نحكمش في نفسي ، ونستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك ... ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة وسمعتو بها كل نساء العالم ...

ميمي : مريم تحقي يا اختي بلي الشيء اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة به الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك»[288]

وبعد انصراف « ميمي » في الصباح الباكر متدثرة بلحاف « مريم » ومسبوقة بخطوات الطفل « حميد » ليستطلع لها الطريق من العساكر ، تبدأ الشكوك تراود « مريم » حول المواقف الحقيقية لزوجها « توفيق » وخاصة بعد مساعدته للمجاهدة « ميمي » وكثرة العمليات بقيادة المدعو « هشام » . وينتهي الفصل الأول بمحاولة « توفيق » تهدئة زوجته « مريم » ومحو الوساوس من صدرها .

« توفيق : مريم ما تبكيش ...نحي الشك والوسواس من نفسك ... توفيق مازال توفيق لكن نطلب منك حاجة ثقي بزوجك كوني ثائقة بيا (ترفع رأسها تنظر إلى زوجها فيقبل جبينها ويحمل قبعته ويخرج) » [289] .

إن احتضان العائلة للمجاهدة « ميمي » قد دفع بعلاقة العائلة بالثورة التحريرية نحو التطور فالوالدان قد أصبحا راضيين لحالة التفاهم والانسجام بين الأبناء والتفافهم حول الثورة ، وإذا كانت « مريم » و« عمر » قد جاهرا بولائهما للثورة ، فإن « حميد » قد انخرط في النضال الفعلي لصالحها بعد أن انبرى لمساعدة « ميمي » بتأمين الطريق ، وهي مهمة يحتاجها المجاهدون، خاصة وإذا كان المكان هو الطرق الملتوية والمتداخلة لحي القصبة ، غير أن عقدة المسرحية ظلت تنسج حول شخصية « توفيق » فهو أكبر الأبناء ، ووظيفته في الشرطة الفرنسية تجعل من علاقته بالثورة والثوار محل تساؤلات وشكوك ، وكذلك شخصية « عمر » فهو بطال وسكير كثيرا ما يتخاصم مع أفراد عائلتة مما يثير الغرابة في شخصيته ومواقفه . أضف إلى ذلك شخصية المجاهد الكبير « هشام » الذي يملأ حضوره وسائل الإعلام ولكن لا أحد من أفراد العائلة يعرف هويته الحقيقية . كل هذه التساؤلات ساعدت على تمتين الحبكة ودفع الأحداث نحو التطور والتأزم . ففي الفصل الثاني يعود الطفل « حميد » مسرعا إلى البيت وهو يسيل بالدماء بعد أن شارك مع المجاهدين في عملية فدائية ، تلقى خلالها رصاصتين من عساكر الاستعمار في ذراعه الأيمن ، ورغم هول الحادثة إلا أن العائلة تتماسك ، بل إن « مريم » نراها تطالب بالزغاريد .

«الأم : (شاهقة) حميد ... توخذت فيك يا وليدي

حمدان : (يوقفها) يمينة يلزمك الشجاعة ، حميد مجاهد يروح قبالة للجنة ...

---

[288] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 36 .

[289] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 41 .

مريم : لالة ، نساء الجزائر راهي تزغرد على اللي يموتو لها في الكفاح

الأم : إيه ... إيه ... عندكم الحق كلامكم صواب »[290] .

وفي الوقت الذي يخرج فيه « توفيق » لإحضار الطبيب ، يدخل « عمر » حاملا صندوقا صغيرا يضعه فوق الطاولة طالبا من الجميع عدم الاقتراب منه ، ولا يقطع انشغال الجميع بإصابة حميد إلا طرق عنيف على الباب ، فيسود الاعتقاد بحضور العساكر الفرنسيين مما يشيع جوا من الخوف والرعب ، قبل أن تتبين « مريم » بأن الطارق مجرد بنت تريد مقابلة « عمر» . وعندما تقابله ينتحي بها جانبا ويعطيها الصندوق الصغير ويخبرها بأن الوقت قد حان لتوصيله فورا.

«عمر: طيب عند باب الجامع راك توجدي عسكري واقف شاد في يده صنيدق نتاع الحلوة قوليله كلمة السر ، ومدي له هذا قولي له ما بقاله إلا وقت قليل باش يوصلها للعسكر

البنت : حاضر ...

عمر : شدي (يعطيها الصندوق الصغير) الله يكون معاك ... »[291] .

إن الصندوق يحتوي في الحقيقة على قنبلة موقوتة ، وهذه البنت مجاهدة نشيطة في فوج «عمر» تتمثل مهمتها في توصيل الصندوق إلى ذلك العسكري المتعاون مع الثورة ليفجرها بدوره في معسكر الاحتلال وهذه إحدى أساليب الكفاح . ولكن العائلة التي لم تكن تعلم شيئا عن النشاط الثوري لابنها « عمر » وبمجرد ما انصرفت البنت راح الأب «حمدان» يلوم «عمر» على تصرفاته الطائشة كشربه الخمر وتماديه في العربدة باستضافة بنت غريبة في بيت العائلة ، ولم يقتنع « حمدان » بدفاع ابنه عن نفسه دون أن يصرح بحقيقة نشاطه الثوري – حيث أكد بأنه قد كف عن شرب الخمر منذ ليلة استضافة المجاهدة « ميمي » في بيتهم وأن البنت التي زارته هي طالبة في كلية الطب ومن عائلة محترمة ، وأنه صديق لأخيها ، وختم « عمر» كلامه بالتساؤل عن سر كراهية عائلته له ، فهو يشعر أنه منبوذ في وسطهم – ثم وبمجرد ما يعود «توفيق» مرفوقا بطبيب جزائري مسلم ليعالج جراح « حميد » ، تدلف البيت نفس البنت مستنجدة بعمر وصندوق القنبلة بين يديها بعد أن تعذر عليها تسليمها للمكلف بتفجيرها إذ وجدته محاصرا من طرف الشرطة والعساكر الفرنسيين ، بسبب وشاية من أحد العملاء . وفي حين ينشغل الطبيب بعلاج « حميد » تجد العائلة نفسها أمام ورطة حقيقية ، ممثلة في هذه القنبلة الموقوتة والتي لم يبق لها إلا عشر دقائق وتنفجر في بيتهم ، فيحاول « عمر » أخذها والجري بها خارج البيت لتفجيرها وسط أي مجموعة من العساكر الفرنسيين حتى ولو كلف ذلك استشهاده ، ولكن « توفيق » ينهاه وينبري لتفكيكها وذلك لأن لديه خبرة عسكرية

«توفيق: لا ..كونوا أذكياء ... إذا خليتها نموتوا كلنا ... وإذا خرج بها عمر يموت وحده

---

290 – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 44 .

291 – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 48 .

عمر : لا ربما ندي معايا أربعة ولا خمسة عسكر

توفيق : وإذا وقفتها نسلكوا كلنا بالله عليكم بعدوا ، بل أدخلوا لبيوتكم أحسن

مريم : أنا نبقى معاك هذا هبال هذا ياناس ألعنوا بليس

(كل واحد ينظر إلى الآخر في صمت)

الحاضرون : واحنا أيضا

حمدان : يا الله يا وليدي يا الله على كل صفة أحنا ميتين إذا مت وحدك وإذا بقينا يكملوا علينا أوباش فرنسا ...

عمر: توفيق بقاو ثلاث دقائق . (سكوت ، الوجوه مصفرة توفيق يتقدم يعرق جبينه فيمسحه وبعد برهة زمنية يوقف القنبلة) » [292].

إن تضامن أفراد العائلة وتماسكهم في مواجهة القنبلة الموقوتة ، يدل على انخراطهم الكامل في قلب الثورة التحريرية وتوحدهم في مواجهة مخاطرها ، وبذلهم ما يلزم من تضحيات فداء لحرية الوطن ، وإذا كان الموقف الوطني الثوري للإبنين « حميد » و«عمر» قد تأكد ، فإن شكوك «عمر» نحو أخيه « توفيق » قد استفحلت فراح يطالبه بإعلان موقفه الصريح من الثورة التحريرية ، حتى عندما طلب الطبيب منهم التبرع بقليل من الدم لفائدة « حميد » فإن «عمر » قد رفض اختلاط دم أخيه الفدائي «حميد» بدم أخيه الشرطي « توفيق »

«عمر : أنا برك ... ما نحبش دم توفيق يتخلط مع دم خويا حميد ...

الحكيم : لاش هذا يا سيدي إذا مانيش غالط هو ثاني خوه وزيد المسألة ماهيش ثم يقدر حتى إنسان أجنبي يهدي الدم .

عمر : نعم لكن توفيق ماشي هو اللي قاسوه بالرصاص

الحكيم : لا لا . المسالة ترجع للدم نفسه ... من أي نوع دمك ؟

عمر : (ب)

الحكيم : أنت يا سي ؟

توفيق : توفيق ... دمي عالمي يا حكيم

الحكيم : طيب أنت اللي حاجتي بيك ...

عمر : معلوم دائما هو ... دائما هو (يذهب ويتبعه حمدان)

حمدان : عمر ألعن ابليس يا ولد (يخرجان)

الحكيم : واش راه واقع السي هشام

---

[292] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 55 .

توفيق : أشت ما تذكرش هذا الاسم من فضلك هنا اسمي توفيق »[293] .

ومن خلال فلتة لسان الحكيم نكتشف أن « سي هشام » المجاهد الكبير والمسؤول الأول عن الثورة في المنطقة والذي تردد اسمه كثيرا في وسائل الإعلام ، وتبحث عنه إدارة الاحتلال بوصفه عدوها اللذوذ ، ما هو في الحقيقة سوى « توفيق » ، والذي اتخذ من عمله كشرطي قناعا يداري به نشاطه الثوري ، ونكتشف أيضا أن منهج السكر والعربدة في الحانات الذي سلكه «عمر » ما هو في الحقيقة إلا قناع يمكنه من مصاحبة مسؤولي الأمن الفرنسيين ومن تمرير الأسلحة في سياراتهم للمجاهدين ، هذا ما يصارح به والده وهو يهم بتوديعه إلى غير رجعة :

«عمر : على حسابك يابابا أنا بديت في الكفاح بعد اليوم اللي جات لينا ذيك البنت وبيتناها عندنا

حمدان : نظن يا وليدي

عمر : لا يابابا حميد نعم خرج من هنا معاها ، ورى لها الطريق شافت شجاعته تكلمت عليه ، جربوه وقبلوه ، وأنا كنت على بالي أما أنا ... بابا الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدنلي أعصابي ومرارا كان الوسيلة اللي كنت نخدم بيها ... مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح (يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في حانة في نهج مسيكلي بار نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم (مفكرا) أيه أيه . جازوا من ثم جماعة من الفدائيين لو شافوني من غير شك كانوا يقبضوا علي وعلى اللي معايا وتفسد قضية القنبلة ... لكن مصادفة أوه في الحقيقة شيء إلا هي في الحقيقة كان المفتش نتاعهم يعرفني »[294] .

وينتهي الفصل الثاني بانتهاء الطبيب من معالجة « حميد » ، وعندما كان أفراد العائلة يودعونه ويشكرونه على ما بذله من جهد فإنه يعاود مخاطبة « توفيق » بلقب «سي هشام » فيسمعه « عمر » ويتعرف على الموقف الوطني البطولي لأخيه ، وهو ما يجعله يقدم له التحية العسكرية اعترافا وتقديرا ثم يتبادلان النظرات ويتعانقان .

ومع بداية الفصل الثالث نستنتج من حوار حمدان مع مريم أن « حميد» قد زجت به قوات الاحتلال في المحتشد بتهمة جمع المال لصالح الثورة وأن « عمر » قد رحل ليواصل كفاحه انطلاقا من ملاجئ جيش التحرير الوطني وأن نشاطه قد قض مضاجع الاستعمار ما جعل قواته تعتقل «توفيق » لمدة أسبوع لتستنطقه وتعنفه حتى يعترف بمكان تواجد أخيه « عمر » وأنه قد لاقى في سبيل امتناعه عن التعاون مع الاستعمار ضربا مبرحا وعذابا شديدا ، كما نستنتج بأن لهيب الثورة قد ازداد اشتعالا وانتشارا ، فازداد عنف الاستعمار ودموية جلاديه الذين أصبحوا يعدمون حتى الأسرى والسجناء في الوقت الذي أصبحت فيه الثورة تطلق سراح أسراها ورغم ما لحق العائلة من أذى وعذاب فإنها تظهر

---

293 – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص ص 59 ن 60 .

294 – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 62 .

صبرا وافتخارا بالتضحيات وشعورا بأن أمل التحرر والاستقلال قد قرب أوانه ثم يأتي إلى البيت شخص يدعي بأنه ساعي البريد ، وهو في الحقيقة مرافق للمجاهد « عمر » سبقه ليستطلع الطريق ويتأكد من أمنه ، فيدخل « عمر» ملتحفا وعندما ينزع اللحاف تظهر الرشاشة التي يحملها ، فتستقبله العائلة بشوق .

«مريم : (ترتمي بين أحضان عمر) عمر خويا

عمر : مريم ... يما ... واش راك بابا ؟

حمدان : أنت قولنا واش راك ؟

عمر : لاباس راني لاباس كغير توحشتكم برك وأنت توفيق لاباس عاودت وجدت قوتك

توفيق : شويه شويه ...

الأم : عمر خليني نشوفك يا وليدي يظهر لي ضعفت يا وليدي ، وقيله ماراكش تاكل مليح

عمر : لالا يما راني مليح ...

حمدان : وين راك تسكن ... أوه وين راك ترقد ؟

عمر : راني عند الشعب يابابا كل يوم فين لكن هربان »[295] .

هذا المشهد غني بدلالات الاشتياق ، وما تأكيد « عمر » على أنه يعيش في بيوت الشعب إلا دليل على أن الشعب كله قد احتضن الثورة ، فصارت بيوته معاقل للثوار . لقد ادعى «عمر» بأنه جاء ليطمئن على العائلة وعلى أخيه « توفيق » بعدما أطلق سراحه ، فروى له هذا الأخير وحشية الاستعمار في استعمال أقوى وسائل التعذيب وأكثر الأساليب إيلاما ثم طلب « عمر » الاختلاء بأخيه « توفيق » وبعد أن تأتى له ذلك ، كاشفه بحقيقة سبب زيارته لأن الأمر في الحقيقة يتعلق بمهمة رسمية كلفته الثورة بتنفيذها في حماية المجاهد الكبير « سي هشام » .

«عمر : بعثوني نشوفك ، في الحقيقة أمروني نشوف ... سي هشام

توفيق : ايواه ؟

عمر : مانيش فاهم كاش عملوا ، لكن الجماعة سمعوا باللي ألقاو عليك القبض ، وسمعوا ثاني اللي طلقوك ولما العلاقات بينك وبينهم راهي مقطوعة بعثوا للناحية اللي أنا فيها وأمروا نجيك أنا بنفسي ...

توفيق : يعرفوا باللي مانثيقش في إنسان آخر

---

[295] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 70 .

عمر : ها هو المقال ... راهم متحقيين اللي طلقوك مؤقتا ويعاودوا يرجعوا ليك مرة أخرى خصوصا اللي ألقاو القبض على شخص يعرفك مليح والأخ هذا ... أولا ربما ما يحملش العذاب وإذا حمل يحمل وقت قصير لأجل راهم متحقيين يعرفك ...

توفيق : ما تعرفش اسم الأخ هذا ؟

عمر : لالا على كل حال ها هو الأمر : يلزمك (ينظر إلى ساعته) منا على ساعة تكون في باب السينما « دنيازاد » هناك توجد سيارة رقم 010 الجزائر 91 راك توجد فيها أخ يقرا في الجريدة وهو يوصلك لأخ آخر تعرفوا مليح

توفيق : طيب

عمر : من غير شك باش تلتحق بالجيش »[296].

لقد اتضحت إذن مهمة « عمر » ممثلة في إنقاذ أخيه « سي هشام » مما يحيق به من أخطار فأخبره بأمر قيادة جيش التحرير بضرورة مغادرته بيت العائلة لأن جيش الاحتلال يكاد يكتشف هويته وسيحضرون في الحال لاعتقاله ، ونظرا لخطورة الموقف ، فقد صوب « عمر » رشاشته صوب الباب بمجرد ما سمع طرقا عليها ، وظن الجميع أن دورية من جيش الاحتلال قد حضرت فعلا لاعتقال « سي هشام » لكن « توفيق » طلب من أخيه التريث والاختباء في الطابق الأعلى وأمره بأن يقتله أولا حتى لا يعتقله العدو حيا فلا يطيق التعذيب وقد يضعف فيبوح بأسرار الثورة .

«توفيق : عمر (عمر يقف) راني متحقق باللي ما نقدرش نصبر مرة ثانية إذا ألقاو علي القبض ... اطلق النار على المجموعة لكن ابدابيا ..

عمر : ما نقدرش خويا ..

توفيق : هذا أمر

عمر : طيب (يصعد إلى الطابق الأعلى) »[297].

وبعدما يفتح الباب يدخل خمسة عساكر ، سرعان ما نتبين أنهم مجاهدون حضروا لحماية قائدهم « سي هشام » وهنا يدرك الوالدان و« مريم » هوية « توفيق » فيزداد افتخارهم به ، وبعد انصراف الزوار يعتذر « توفيق » لوالديه وزوجته لأنه أخفى عنهم نشاطه الثوري وذلك لأن الثورة تأمر بالسرية والحيطة والحذر ، ثم يقوم «عمر» بتوديع أهله ، في حين يستعد «توفيق» للمغادرة أيضا واعدا زوجته ووالديه باللقاء بعد الاستقلال وأمام عظمة اللحظة يعبر الوالدان بما يأتي :

«الأم : حمدان راني نحس في شيء عجيب مانيش عارفه إذا يلزملي نفرح وإلا نبكي وإلا يلزملي نزغرد

---

[296]– رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 73 ، 74 .

[297] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 75 .

حمدان : كيما تفعلي امليح يا يمينة لأجل أنت أم والأم مثل الشجرة تثمر وينحيولها غلتها باش يقوتو بيها البشر هذا واجب الأمهات يا يمينة

الأم : نعم

حمدان : اوه باش تتحقق اللي راجعين للوراء يعني للسعادة ويلزمك تتخيلي شي باش مثلا تهبطي من الفوقاني وتجي هنا يلزمك تهبطي منين طلعتي هكذاك حنا ... تولد توفيق ، عمر ثم حميد ولما راحوا راح حميد ثم عمر وراه لاحقهم التوفيق » [298] .

إنها تعابير غنية بمشاعر الوطنية والاعتزاز بالأبناء وهم يضحون في سبيل حرية الوطن واستقلاله كما أنها تدل على معاني الصبر والتحمل فليس أكثر إيلاما للوالدين من توديع الأبناء ، وليس أكثر حسرة على زوجة من فراق زوجها ، وفي ذات اللحظة التي كان فيها « توفيق » يهم بتوديع زوجته ، تسمع طلقات رصاص خارج البيت ثم ينادي الساعي على « توفيق » وعندما يفتح له الباب يخبره بأن أخيه « عمر» يخوض معركة لوحده ضد حوالي عشرين من عناصر الشرطة الفرنسية قابلهم في أسفل الشارع .

«الساعي : كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص ... وبعثني نخبركم باش تروح .

توفيق : وين راه واقع هذا ؟

الساعي : التحت في الربع طريق

توفيق : وأنت وين بقيت لما هو كان عندنا ؟

الساعي : كنت في راس الزنقة كيما أمرني نبقى نعس هناك

توفيق : وعلاش ما علمتناش بـ

الساعي : كان أمرني نعس رجال المظلات يا الله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب

توفيق : البليد –كان عارف اللي ممنوع عليه يعمل هذا

الساعي : قال باللي محتاجين لك أكثر منه – وزيد ما حبكش تطيح بين يديهم ويعذبوك مرة أخرى .

توفيق : يبقى دائما راسو خشين – الثورة محتاجة لكل شخص من أولادها

حمدان : قبل يموت باش ينقذ المسؤول هشام » [299] .

بمثل هذا الموقف البطولي استشهد « عمر » بعد أن تحدى دورية الشرطة فاشتبك معها وضحى بنفسه في سبيل وطنه وابتغاء إنقاذ أخيه « توفيق » الذي ودع أهله متعجبا من تحدي أخيه وعناده ،

---

[298] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 78 .

[299] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 80 ، 81 .

أما الأم فبعد أن توقف صوت إطلاق الرصاص وشعرت باستشهاد ابنها « عمر » فإنها أطلقت الزغاريد تعبيرا عن سعادتها وافتخارها بهذا الاستشهاد ثم يأتي « سي عمار » وهو رجل له علاقة بالعائلة فيصف للوالدين و« مريم » مشهد استشهاد « عمر » لأنه كان شاهدا عليه .

«سي عمار : إيه يا سيدي أنا كنت طالع ذاك الوقت حتى شعلت غير قول العمر طويلة برك

حمدان : كاش فرات ألقاو عليه القبض ؟

سي عمار : أوه قتلوه الله يرحمه

حمدان : الله أكبر (يغيب في الخواطر)

سي عمار: بصح راجل يا سي حمدان ... هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ما عندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعدما صاح تحي الجزائر ... تقول حب يموت وما حبش يقبضوه حي ... حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كي المرة على ما يقولوا ... سي حمدان راك تسمع فيا ؟

حمدان : إيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرأة قلت ؟

سي عمار: هذوا رجال . عندها ما ولدت الجزائرية يا سي حمدان أولادنا سواء هنا في العاصمة وإلا في الجبال وإلا في كل بقعة عندهم ما داروا ... أنا نقولك الحق لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشيء كنت نكذب ...» [300] .

وبمجرد ما يغادر « سي عمار » البيت ، وقبل أن يشرع « حمدان » في أداء الصلاة ، يتحطم باب الدار ويهجم عساكر المظليين الفرنسيين في مشهد عنيف أوقع العائلة في حالة من الرعب ، لقد حضروا بحثا عن « توفيق » لقتله أو اعتقاله بعد أن اكتشفوا أخيرا أنه المدعو «سي هشام » لقد أظهر ضابط المظليين غلظة وشدة في استنطاق « حمدان » و« مريم » ، وعندما لاحظ رفضهما التعاون معه والإجابة عن أسئلته راح يسب ويشتم مستعملا العنف اللفظي والجسدي وبعدما يئس من انتزاع أي معلومة تخص « سي هشام » فإنه راح يحاول اغتصاب زوجته « مريم » فدفعها بالقوة داخل غرفتها ولحق بها وحيال هذا المشهد صرخ « حمدان» مخاطبا عساكر المظليين :

«حمدان : لا أنتم رجال عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب مانسمحلكمش الرب ما يسمحلكمش ... والإنسانية أيضا جنس فاسد أمة ساقطة راكم أمة ساقطة تبقاو سنين وانتم تتالموا وتتناحوا على ما فعل فيكم النازيزم لكن انتم فتوه انتم اوحش منه اوحش من الوندال اوحش من الوحوش المفترسة خنتوا وخدعتوا العالم بادابكم وبرجال العلم امتاعكم وما ظهر

---

[300] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 83 .

خبثكم حتى كشفه الشعب الجزائري بعد مانزع ثوب النفاق اللي كان كاسيكم وهذا باش اليوم وغدو تبقاوا واش راكم وحوش اللي ما تلعق غير الدم ناس منحطين اللي ما تطفي غلتهم الا بالقمع والكره ... راكم هنا تنظروا ليا تتسألوا وحاضرين للخصام اللي وقع بينكم وبين ضمائركم إذا عندكم ضمير .. لكن انتم متحققين اللي رايي نقول في الحق ... نعم انتم سفاكين الدماء ... وحوش بشرية امحيتو تاريخكم ولطختوا اسماء عظمائكم لما عرضتهم بأسماء ... ماسي ... بيجار ... ارواحكم الخبيثة انتم متحقيين اللي تنتصروا وعن قريب انشاء الله أفعالكم الوحشية هذه تظهر ضعفكم وضعف قواتكم أمام إيمان وإخلاص شعبنا ... نعم ، نعم جيوشكم المكدسة بالجزائر نزلتم للأفعال الصاقطة وهذا دليل اللي الجزائر اشرف وأشجع وأقوى منكم ويصير العلم المرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سماء العاصمة .. جبناء .. جبناء .. (يطلقوا عليه النار فيسقط)

السرجان : (في يده المسدس) قلت لك تهدر كثير

حمدان : (يتسحب على الأرض رويدا فيقف عند رجل زوجته يمينة) راك تنظر فينا بروحك ابقاي حية باش تقولي لأولدك لأولدهم وأولدهم لأولدهم ، ابقاي حية باش تسمع الأجيال ماتنساش ابدا واش فعلت فرنسا في الجزائر ... (يموت ولا يظهر أي تأثير على يمينة إلا بعض الدموع من عينيها)

مريم : (تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها) يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الأخرى

الأم : توفيق .. حميد بقيتوا انتما ماتنسوش رسالتكم أولادي » [301].

بهذه الصيحة التي أطلقتها الأم تختتم مسرحية « أبناء القصبة » والتي جسدت عظمة الثورة التحريرية وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة فلكأن كل فرد منها يمثل بطولات شريحة كاملة فالمجاهدة « ميمي » و« مريم » يرمزان إلى كفاح المرأة ومشاركتها في الثورة . وتحيلنا شخصية « حميد » إلى نضال الأطفال وما بذلوه من تضحيات ، ويجسد « عمر » فئة المهمشين والبطالين وتحدياتهم البطولية لقوات الاحتلال ، أما « توفيق » فإنه يمثل شريحة الموظفين في المصالح الفرنسية وكيف اتخذوا من وظائفهم قناعا لحجب نشاطاتهم الثورية عن عيون الاستعمار ، ويجسد « حمدان » فئة الأباء ومدى صبرهم وافتخارهم بتضحيات الأبناء ، أما الأم « يمينة » فهي الوطن بحنانه ودفئه والشاهد الأكبر على كل التضحيات والبطولات . فمسرحية « أبناء

[301] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 89 ، 90 .

القصبة » إذن ليست مجرد حكاية عائلة تحملت ثقل الثورة التحريرية وشاركت فيها بل إنها حكاية وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية وشمس الاستقلال .

2/ مصرع الطغاة لـ : الركيبي عبد الله[302] أو (صراع الأنا والآخر)

تستعيد مسرحية « مصرع الطغاة » ، فجر الثورة التحريرية ، فتصور في أربعة فصول اللقاءات السرية للقادة ، وتعطي صورة عن الوضع السياسي والاجتماعي العام السائد في الجزائر عشية انطلاق الثورة ، فتبرز يأس الشعب وقطيعته مع السياسيين بسبب انقساماتهم وصراعاتهم ، ومن ثمة استعداد عموم الشعب لخوض الكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي بعد فشل تجربة النضال السياسي ، وتقدم المسرحية مشاهد انطلاق الثورة العارمة بإشراف قادتها وتبرز حالة الارتباك والذعر التي أصابت الدوائر الأمنية للاحتلال ما جعل هذه الدوائر تقوم بردود أفعال انتقامية عنيفة ، فيتحد الشعب أكثر وتزداد قطيعته مع الوجود الفرنسي في الجزائر ،كما يظهر تصميمه على التحرر والانعتاق فيصنع بواسطة الثورة المسلحة مشاهد للتحدي وأخرى للفداء ، تجسد في لوحة بطولية مصرع الطغاة واستعادة حرية الوطن المفدى .

والمسرحية في بنائها الدرامي تنطلق من حوار يجري عند منتصف النهار في بهو منزل الشاب «البشير» وهو (بهو فخم واسع لصقت جدرانه بشتى الصور والمناظر الطبيعية . وفي ركن منه توجد منضدة عليها هاتف . وتتوسطه مائدة كبيرة بجانبها مقعدان وثيران يجلس عليهما أب وابنته التي لم تتجاوز العشرين من عمرها أما أبوها فهو في عقده السادس يطالع كتابا وعلى عينيه نظارة، تظهر عليه علامات المرض والتعب . أما البنت فتتشاغل بالخياطة)[303] .

وفي هذا الحوار يعبر الوالد (عارف) لابنته (رحمة) عن قلقه لتأخر ابنه (البشير) في العودة إلى البيت ، فتحاول (رحمة) طمأنة أبيها بأن أخاها بخير ، وأنه مشغول بإجراء الاتصالات بالأصدقاء ورسم الخطط ، ثم يشكو الوالد من المرض الذي أنهكه وجعله يحس بدنو أجله واللحاق بزوجته التي توفيت قبله وأنه يريد ترك وصية لابنه ، فتحاول البنت إزالة مخاوفه والتأكيد على أن صحته ما زالت حسنة ،

302 – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، دار النشر بوسلامة ، تونس ، 1959 .

303 – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 5 .

وعندما يعود (البشير) إلى البيت تتضح طبيعة العمل الذي يشغله وهو التحضير لاندلاع الثورة التحريرية
.

«الأب : (وقد انبسطت أسارير وجهه) : لا باس .. لا تنزعج !! مالك تأخرت ؟!

البشير : عفوا أبي .. إن عملنا يتعقد ويتشعب وكل يوم تظهر مشكلة جديدة .. إنني أسهر مع إخواني لنذلل العقبات .. وإنها لكثيرة . فمسؤولية كهذه ليست بالأمر السهل .. إنها تتطلب وقتي وراحتي .. بل وحياتي أيضا .. فالذي ينذر نفسه للوطن يجب أن يضحي من أجله بكل ما يملك .. وأشير لك بأن الرفاق سيأتون بعد قليل لنرى ما هي الخطوة التي يجب أن نتخذها الآن
.

الأب : أنا أعرف أنك وزملاءك في عمل عظيم .. وأعرف أنكم مقبلون على أمر خطير .. وإنني أبارك هذا العمل من كل قلبي .. ولكن الذي يؤلمني هو أنني لن أحضر وأشاهد ثمرة هذا العمل .. و..

رحمة : (تقاطعه) : لا تقل هذا يا أبي .. هون عليك ..

البشير : يجب أن تعيش .. هده خيالات يا أبتي ؟!

الأب : أواه !! إنني سأموت ولا أشاهد نتيجة كفاحكم المجيد .. رباه ؟! ساعة من العمر فقط لأرى فيها بعيني علم الجزائر وهو يخفق في الفضاء حرا شامخ الأنف .. ثم أموت مطمئن البال .. ؟ ! »[304] .

نستنتج من هذا الحوار أن كل فرد من هذه الأسرة يملك حسا وطنيا ، ورغبة جامحة في الكفاح من أجل تحرير البلاد من الاستعمار ، وأن منتهى الأمل لديهم معقود على رؤية علم الجزائر خفاقا في شموخ ، فالشخصيات تملك استعدادا وجاهزية لتفجير الثورة التحريرية ، وأكثر من ذلك فإن الشاب « البشير » هو من يتولى تنظيم الخلية السرية الأولى انطلاقا من بيت العائلة .

أما الوالد فإنه يبارك هذا التصميم فيكشف عن وصيته لولده .

«الأب : (تدمع عيناه) : اسمع يا بشير . ! إنني موقن من نجاحكم ونصركم .. ستنتصرون على أعداء الجزائر .. ولكنني أوصيك بأختك رحمة خيرا .. كن لها بمثابتي أنا .. كن أباها .. أمها .. كن لها كل شيء .. أما أنا فذاهب إلى حيث يذهب كل الناس .. ولا تنسيا يا ولدي أن تأتيا إلى قبري . بعد أن تتحرر الجزائر – وتناديا فوقه وتصيحا : « أن الجزائر قد تحررت يا أبانا من استعمار فرنسا .. » لأرقد بعد ذلك رضي النفس مطمئن البال ..

البشير : ستعيش وتشاهد تحرير الجزائر اطمئن يا أبي ..

رحمة : طبعا .. ستعيش حتى ترى انتصار الجزائر .. إن هذا أمر محقق .. »[305] .

---

[304] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 7 .

[305] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 8 .

ثم تنتاب الوالد نوبة من السعال ، تجعل « البشير » يسارع إلى الاتصال هاتفيا بصديقه « الدكتور أحمد » فيحضر فورا ويعاين المريض ثم يقرر تحويله إلى عيادته ، فيساعده « البشير » في حمله إلى السيارة بعد أن يطلب من أخته تصفيف الكراسي حول المائدة ، في انتظار حضور الرفاق للاجتماع . فالمسرحية ومن بداية فصلها الأول ، تضع المتلقي في جو التحضيرات السرية لاندلاع الثورة التحريرية ، فتتفاعل المشاعر الوطنية ، ويمتلأ الأمل في التحرر بالحماس الفياض ، وتقترن الإرادة بالثقة والثبات على المبدأ ، وهي القيم التي نلاحظها مجسدة في اجتماع الرفاق . حيث يحضرون تباعا ويتولى « البشير » استقبالهم والترحيب بهم واحدا واحدا ، إنهم : مصطفى وحميد وسليم ونصير وصادق الذي يمازح رحمة ويناديها بلقب « الكاهنة العربية » ويطلب منها الجميع المشاركة في الاجتماع ، ثم وبعد حضور « الدكتور أحمد » يكون شمل الرفاق قد التأم وينطلق الاجتماع بإشراف «البشير» فيشرح لرفاقه أهداف اللقاء ويستشيرهم في طبيعة التحضيرات .

« البشير : رفاقي.! الآن وقد التأم شملنا فلنتوكل على الله .. ما دام عزمنا قد صح على العمل لتحرير هذا الشعب .. فأنتم تدركون خطورة الأمر الذي نجتمع من أجله اليوم .. وتعرفون جيدا المسؤولية الملقاة على أعناقنا .. مسؤولية شعب .. مسؤولية وطن .. مسؤولية تاريخ .. والرأي عندي أن ننظم الشعب أولا ونعده للكفاح .. وهذا لا يكون إلا بالاتصال به ومعرفة رأيه في الثورة .. ورغم أننا لا نشك إطلاقا في استعداد شعبنا للثورة .. فهي في دمائه منذ التاريخ — ولكن مع هذا لابد من جولة في صفوفه وتنظيم شبكات سرية لنضالنا المقبل فماذا ترون؟؟»[306]

.

ومن خلال رصد إجابات المجتمعين وآرائهم ، نتبين موافقتهم على ما اقترحه «البشير » فزادهم تدخل « صادق » بالإشارة إلى الكفاح التونسي والمغربي والدرس الذي لقناه للاستعمار — زاد المجتمعين — إصرارا وتصميما بضرورة التحرك الميداني لتفجير الثورة التحريرية .

«صادق : الواقع أنه لا داعي لأن أزيد شيئا على ما قال الرفاق جميعا .. ولكنني أود أن أتحدث لأزيح عن نفسي كابوسا ثقيلا .. إخوتي إن شعبنا يتلهف ليوم الثورة المباركة .. إنه ينظر إلى الشرق فيجد تونس الصغيرة بعددها القوية وبإيمانها تصفع الاستعمار الفرنسي رغم قلة وسائلها .. ولكنها أذاقته مرارة الهزيمة ولقنته درسا في البطولة المؤمنة ... وينظر إلى المغرب فيشاهد مراكش الثائرة تضيق عليه الخناق .. فتصرع جند الظلم والاستعمار ... فهل تبقى الجزائر تتفرج ؟! وإلام تصبر ؟! إنها بين نارين فيجب أن تشعل الثالثة لنحرق جميعا جثة الاستعمار القذرة .. يجب أن نوحد النضال في مغربنا العربي المتحد .. فإلى الثورة .. وإلى الشعب .. وإلى العمل ..

[306] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 14 .

الرفاق : (يردد كل منهم كلمة من كلمات صادق حتى تختلط أصواتهم)

سليم : إلى الشعب فالشعب ينتظر ..

مصطفى : إلى الثورة فهي الملجأ اليوم ..

نصير : إلى العمل

البشير : تبعا للخطة التي وضعناها سابقا لتسهل علينا قيادة الشعب وتنظيم صفوفه .. أرى أن مصطفى يكلف بالمنطقة الأولى .. وحميد بالثانية .. وصادق بالثالثة .. وسليم بالرابعة .. ونصير بالخامسة وسأقوم أنا وأحمد بقيادة العاصمة وضواحيها وهي المنطقة السادسة .. فما رأيكم ؟! » [307] .

فالمشهد يحيلنا إلى لقاء القادة التاريخيين للثورة التحريرية ، حيث تقرر تفجير الثورة في أول نوفمبر 1954 وتقسيم البلاد إلى ست مناطق وتعيين مسؤوليها رغم أن الكاتب وفي التفاتة منه إلى دور المرأة في الكفاح ، قد جعل (رحمة) تحضر هذا الاجتماع وتكلف بمهمة الاتصال بنساء الجزائر العاصمة ، ويختتم الفصل الأول بتأكيد المجتمعين على تحري الحيطة والحذر والاتفاق على كلمة السر وهي : « النار للفجار » .

أما أحداث الفصل الثاني فإنها تجري في الساعة الثامنة صباحا داخل مقهى « باهت اللون متواضع البناء ، انتشرت فيه أربع طاولات خشبية ، تبدو الشقوق في أخشابها واضحة ، وبجانبها كراسي تآكلت جوانبها ، مقهى شعبي بأتم معنى الكلمة يجلس فيه اثنان يلعبان أحجار «الدومينو» وآخرون يلعبون الورق وفي زاوية من المقهى يجلس أحدب أمامه قهوة ويطالع جريدة وبين الفينة والأخرى يتفرس في وجوه الداخلين واللاعبين وفي ركن آخر يجلس كهل في نحو الخمسين من عمره يطالع صحيفة فرنسية .. » [308] .

وانطلاقا من عرض ما يدور في هذا المقهى الشعبي ، تصور المسرحية جوانب من حياة الشعب عشية انطلاق الثورة التحريرية ، فالشباب يقتله الفراغ فيمضي وقته في القمار ولعب «الدومينو» وآخرين يطحنهم اليأس فيلجؤون إلى شرب الخمر والاحتماء بالجنون أمام واقع موبوء بالقنوط وخاصة بعد فشل السياسيين ، حيث دبت الخلافات والانقسامات بينهم ، ثم استفحال الخطاب القدري الذي يثني كل عزيمة ويدعو إلى الصبر والاستكانة والقبول بالأمر الواقع. وداخل هذا المشهد ينتشر عملاء الاستعمار وأعوانه وعيونه ، ففي هذا المقهى نجد الشباب يجسدون ما كانت عليه الأمة من ضياع ونجد الشيخ « فرح » يمثل رجال السياسة ، أما «الأحدب » فهو عين الاستعمار على هذا الشعب المغلوب على أمره . وفي إطار ما اتفق عليه القادة من ضرورة العمل على تحريض الشعب على الثورة يأتي « البشير» رفقة « الدكتور أحمد» إلى هذا المقهى فيدعوهما الأستاذ « فرح » للجلوس إليه .

---

[307] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 15 .

[308] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 17.

«الدكتور : ماذا تطالع وتقرأ يا أستاذ فرح ؟!

فرح : (ليكو – دالجي!) وما ذا تريدني أن أقرأ ؟! فالجرائد العربية عندنا قليلة إن لم تكن ممنوعة

البشير : وكيف هي الأخبار ؟ هل فيها جديد ؟!

فرح (يبتسم) : إنها في طريق التحسن .. إن المستقبل يبشر بخير أليس كذلك .. ؟! » [309] .

وأمام هذا الرد لم يملك البشير والدكتور سوى الصمت ، لأن الخير الذي يتحدث عنه «فرح » غير موجود تماما على أرض الواقع ، فكل ما يدور في المقهى يدل على كثير من الشرور التي أصابت الأمة ، حيث يقوم شاب بإخراج زجاجة خمر من جيبه وطفق يشرب منها ويدعو باقي الشباب مشاركته السكر والعربدة بعد أن امتلأت آفاقه باليأس والقنوط ، وغياب بارقة أمل في ظل تناحر سياسي أفلست فيه السياسة والسياسيون ورغم تدخل « البشير » لثني هذا الشاب عن احتساء الخمر والالتفات نحو المستقبل إلا أن الشاب قد ظل مصرا على ضياعه .

«الشاب: ألعبوا .. أيها الأصدقاء !! أما أنا فأشرب ثم أشرب حتى النهاية .. إنني لا أشرب حبا في الشراب.. ولكن لأنسى هذه الهموم.. إن الخمر هي الدواء لمن هو في حالنا .. إنها حرام..! ولكن أليس الحرام هذا التلاعب بمصير شعب كامل ؟! أليس من الحرام أن نشاهد هذا التناحر البغيض ؟! قولوا يا أصدقائي ؟! .

لاعب : إنك على حق ..

البشير : يا للشباب المسكين !! لقد ضيعوه ..

الدكتور : إنها مأساة شعب كامل ..

الشاب : أليس من الحرام .. هذه التفرقة وهذا الاختلاف المقيت ؟! أليس هذا منكرا أشد من شرب الخمر ؟! » [310].

إن المسرحية تركز على إظهار غضب الشعب على ساسته من القادة والأحزاب ، وتبين الرغبة في الاتحاد ومنازلة قوى الاستعمار وليس أوراق القمار ، فالشعب قبيل الثورة كان يعيش حالة استياء عارمة ، وبالتالي فإن استعداده للكفاح المسلح ما كان ينقصه سوى التحريض والتنظيم والتأطير ، لقد أدرك « البشير » ورفاقه هذه الحقيقة التي غابت عن « فرح » ورفاقه من رجال السياسة .

«البشير : ليس الذنب ذنب الشعب .. إنه ذنب المسؤولين وحدهم .. أولئك الذين نصبوا أنفسهم حماة هذا الشعب .. وحراسا على حقوقه .. لقد قطعوا به الحبل في اللحظة الأخيرة .. ويل لمن غرر بالشعب فسينتقم منهم .. أن هذه الأصنام التي طالما سجد لها سيحطمها عندما يدرك زيفها .. ويحهم إذا ما وجد نفسه !!

---

[309] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 18 .

[310] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 22 ، 23 .

فرح : لا تقل هذا يا سيد بشير !! أنت تعرف الشعب طبعا .. إنه لم ينضج بعد لعمل إيجابي فعال ..
إنه شعب فقير .. مريض .. جاهل .. شعب لم يدرك الحقيقة كما يجب فلا لوم على المسؤولين..إنهم يترقبون الفرصة السانحة..فلا تبالغ يا صديقي؟!

البشير (باستخفاف) : متى ينضج هذا الشعب في رأيك يا حضرة السياسي الخطير ؟! ومتى يعرف الحقيقة التي تتحدث عنها ؟! ومتى يزول الفقر .. والجهل .. والمرض ؟! .

الدكتور : طبعا .. تزول بالخطب المنمقة يوم الانتخابات !! وبالحديث الباسم الكاذب !! وبالوعود التي لن تتحقق إلا في خيال أصحابها .. بل تتحقق ولكن على الورق والقرطاس !! أليس هذا صحيحا يا أستاذ فرح ؟! .

فرح : ستزول يوم أن يفهم الشعب ويعي حقه ؟! »[311].

ويتواصل هذا الحوار المناقشاتي في تصاعد مستمر حيث يدافع « فرح » عن أطروحة عدم استعداد الشعب للتحرر لأنه لا يملك الوعي الكافي لذلك، في حين انبرى « البشير» و«الدكتور» للدفاع عن حقيقة أن الشعب قد استيقظ وأصبح يتمتع بوعي سياسي عميق بالإمكان ملاحظته وتلمسه في كل مكان وحتى على ألسنة المخمورين ، ثم يحتد الصراع في هذا الموقف عندما يدعي « فرح » الأبوية والوصاية على الشعب .

«فرح (مقطبا) : إنني أعرف الشعب أكثر منكما .. فلم تعرفا نفسيته كما ينبغي .. فشعبنا غير مستعد الآن لأي عمل .. دعوه يستيقظ .. إنه لا يؤمن بأفكاركما الطائشة .. إنه لا يؤمن بشيء أبدا .. هذا هو الواقع !! .

(وهنا يبتسم الأحدب وهو يتابع المناقشة بانتباه مثل بقية الرواد ..) .

البشير (غاضبا) : أخرس أيها النذل أنت وأمثالك الذين لا يؤمنون بالشعب أيها (ويخرج من جيبه مسدسا يريد أن يطلق منه النار على فرح .. فيسارع رفيقه أحمد إلى القبض على المسدس).

الدكتور : ليس الآن يا أخي .. دع هذا إلى وقت آخر !! .

البشير : دعني أشف غليلي من هذا الخائن الوغد .. يجب أن نبدأ من هنا .. »[312].

وينتهي الفصل الثاني بانصراف « البشير » و« الدكتور » تحت نظرات من الرعب يتبادلها رواد المقهى ، ثم وللتعبير عن موقفهم من ذلك الجدل والسجال الكلامي ، يخاطبهم اللاعب زميل الشاب المخمور :

«اللاعب : إن الحقيقة ما نطق بها البشير عارف .. انصرفوا

---

[311] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 25 .

[312] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 26 ، 27 .

لاعب آخر : هذه هي الحقيقة .. السلام عليكم .. » [313].

ثم ينصرفون تباعا وعند مرورهم بفرح يرشقونه بنظرات الاحتقار والازدراء .. وهو يرتجف ويتلون وجهه والأحدب يبتسم له في خبث ومكر . فالمشهد يرسم صورة استعداد الشعب الجزائري لاحتضان الثورة التحريرية .

ومن جديد تعود بنا مشاهد المسرحية في فصلها الثالث إلى منزل الشاب « البشير » عند العشية فنرى : «منظر حديقة صغيرة داخل المنزل . فيها بعض شجيرات وزهور في إصص .. وعصفور في قفص يزقزق في ابتهاج .. وتحت إحدى الشجيرات جلست رحمة تطالع كتابا وأمامها على الطاولة توجد محبرة وأدوات للكتابة .. أوراق .. أقلام .. وبين الفينة والأخرى ترفع رأسها محدقة في الفضاء .. ، وتأخذ قلما وتخط به على القرطاس بعض السطور .. ثم تستغرق في مطالعتها .. » [314].

في هذا الجو المفعم بالشاعرية ، يأتي « الدكتور » فترحب به « رحمة » ويجلس قبالتها ثم تسأله عن أخيها « أحمد » فيخبرها بأنه سيأتي حالا ، كما يخبرها بأن صحة والدها في تحسن ، ثم تتحول جلستهما إلى لقاء حميمي عندما تخبره بأنها تطالع كتاب «فلسفة الثورة » وبين الحديث عن الفلسفة والشعر وسحر المكان تتفجر عبارات الغزل بينهما فيمتزج الحب بالثورة في تناغم جذاب

«الدكتور : إنني أحب الموت ولكن يعز علي أن ألفظ أنفاسي وليس حولي رفاقي..و..و.. أنت!! معذرة يا رحمة إنك لا تعرفين العواطف التي تمزق نفسي .. لا بل إنك تدركين مشاعري نحوك .. فكيف لي بفراقك .. أواه !! إن هذا لا يحتمل !!

(ويأخذ رأسه بيديه ليفكر في سهوم)

رحمة : هذه سنة الثورات .. وطبيعة الحياة ..

الدكتور: نعم .. إن الثورة يا فتاتي لا تبقي ولا تذر .. إنها تلتهم الأصدقاء والأحباب .. لأنهم وقودها .. إنها لا تميز بين هذا وذاك .. لأنها للجميع وبالجميع .. إنني أعرف هذا ولكن بقي أن أعرف إحساسك نحوي ..

(وينظر إليها في شوق وبقلب واجف)

رحمة (تحاول كتم عواطفها) : أنت يا رفيقي تعرف أنني أكن لك صداقة لا أكنها لأحد غيرك .. فأنت مخلص لوطنك ولأصدقائك .. فأنت كأخي البشير تماما ..

(وتنظر إلى الأرض تبتسم في حياء حبيب) » [315].

---

[313] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 27 .

[314] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 28 .

[315] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 30 ، 31 .

ويواصل «الدكتور» حملته العاشقة متنقلا بين البوح بلواعج الحب ، ومساءلة حبيبته «رحمة» عن مدى مبادلته حبا بحب فلا تفتأ تتمنع وهي راغبة فيه ، تشعره بالأخوة والصداقة الرفيعة وتبدي له من الهيام ما لم يخفه حياؤها الجميل وفي لحظة من الوجد المحموم يأتي شلال البوح صافيا وصادقا من الحبيبين .

«الدكتور : قولي : أحمد .. لا تناديني بهذا اللقب البغيض .. دعي الألقاب فهي من صنع المجتمع وتقاليده .. دعينا من هذه المظاهر .. فالسعادة في البساطة .. وفي الحب العميق !! رحمة .
(ويقترب منها ينظر إليها في وله وعشق .. ويجلس على ركبتيه يتطلع إلى محياها الوضيء يناجيها)

إنني أحبك .. إن حبي يزداد قوة كلما بدت لي فيك لمحة من لمحات الجزائر ... إنني أحبك لأنني أرى فيك رمز الجزائر الجميلة .. فأنت الجزائر والجزائر أنت .. ففي وجهك الصبيح جمال الجزائر وطبيعتها الساحرة .. وفي عينيك بريق شمسها الدافئة .. وفي خديك حمرة دماء بنات الجزائر العزيزة وأبنائها .. وفي يديك نار العزم التي ستحرق أعداء الجزائر .. وفيك لي خاصة ذلك الدفء .. دفء الحب الذي سيبارك حياتنا .. (يأخذ يدها في رفق)

قوليها لأسعد ... قولي ... إنني أحبك ... إن سعادتي بين شفتيك ... فهلا سقيتنيها ؟!

رحمة : إنني أحبك .. أحبك .. ما دمت تحب في الجزائر .. وأعاهدك على الحب والوفاء حتى الموت !!

الدكتور : حتى الموت .. يا للسعادة !!

(ويطبع على يدها قبلة صامتة .. فيها كل شوقه وغرامه ودموع الفرح تبلل يدها البضة .. في حين تمسح هي بيدها على رأسه في حنو وشوق)

رحمة : ما أسعدني .. يا حبيبي .. » [316] .

فالمشهد كما هو واضح صريح في تصوير مشاعر الحب المتبادل بين الطرفين ، كما أنه صريح في الربط بين شخصية « رحمة » والجزائر فامتزجت عاطفة الحب الحقيقي بالغزل السياسي ثم يأتي « البشير » فيقطع عن الحبيبين حبل الوصال ، ورغم أنه أحس بعلاقة رفيقه « الدكتور » بأخته « رحمة » إلا أن « البشير » تغاضى عن كل ذلك وطلب من أخته إحضار إبريق الشاي والذي تجيد إعداده ، ثم يلتحق الرفاق واحدا واحدا في الوقت نفسه فيجلسون ويشربون الشاي ويتبادلون التقارير عن جولتهم في أوساط الشعب في مشهد كله جدية وعزيمة يحيلنا على جلسات التنسيق التاريخية التي كان يعقدها القادة عشية اندلاع الثورة التحريرية .

«البشير : هل أعددتم كل شيء ؟!

---

[316] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 32 .

مصطفى : نعم .. لقد فعلنا ما هو ضروري ..

البشير : هل وجدتم ذخائر ؟!

مصطفى : وجدنا بعض بنادق صيد .. ومسدسات .. وبعض بنادق حربية ..

صادق : وهذه هي الأسلحة الموجودة لدى الشعب ؟..

البشير : إنها كافية لنقض بها مضاجع الأعداء ..

الدكتور : سيغذي هذه الأسلحة إيمان الشعب ووحدته ..

البشير : هل نظمتم شبكات الاتصال ..

سليم : نعم وأعددنا بعض ما يكفينا وجيشنا من مؤونة وذخيرة ..

حميد : إن الشعب الآن على استعداد للثورة .. إنه يترقب الشرارة الأولى .. نعم سنحمل المشعل لننير له طريق الحرية .. هذا هو واجبنا ..

الدكتور : هذا هو إيماننا بالشعب .. وهذه هي حقيقة شعبنا العزيز .. إن الحماس والتضحية والثورة جبلة فيه .. إن لشعبنا قوة كفاحية هائلة .

البشير : ودورنا نحن هو توجيه الشعب وقيادته .. » [317].

إن اهتمام الرفاق منصب على إعداد العدة والعتاد بجمع الأسلحة وتنظيم شبكات الاتصال وتحضير الشعب لاحتضان الثورة ومواجهة فلول الاستعمار ، ففي حوارهم يشع الشعور الوطني والحماس والإحساس بعظمة اللحظة التاريخية التي هم مقبلون عليها بعد أن تمكنوا من تأسيس جيش شعبي مقتنع بالمواجهة العسكرية ضد قوات الاستعمار وهذا بعد فشل الكفاح السياسي ، فإحساسهم بعظمة المسؤولية باعتبارهم قادة جدد لمسيرة الكفاح يجعلهم يبدلون من الشجاعة والإخلاص ما يقدمون أنفسهم قرابين على مذبح الحرية هذا ما أكد عليه « البشير » وهو يحث رفاقه على بذل النفس والنفيس لتحقيق غاية ميلاد الشعب الجزائري الحر ، ثم طلب من رفاقه الوقوف ليتعاهدوا على الموت من أجل الوطن ورفع العلم المقدس عاليا حرا ، فنرى « البشير » (يخرج العلم الجزائري ويرفعه إلى فوق .. ويقف الرفاق ورحمة فتتعلق أعينهم بالعلم في خشوع وتمتد أيديهم فترفعه معه .. فيقول البشير هذه الكلمات التي يرددونها معه)

البشير : هذا عهدنا .. وهذا رمزنا .. وهذا وفاؤنا .. كلنا للثورة .. كلنا للعلم .. كلنا للجهاد إننا نشعل الفتيل اليوم .. سنفجر طاقة الشعب لتحرق الأعداء .. سينطلق الشعب الجزائري من عقاله .. إلى النضال .. إلى الحرية ..

الرفاق : إلى النضال .. إلى الحرية ..

---

[317] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 35 .

البشير : إن ساعة إشعال الثورة الواحدة بعد منتصف الليل .. ليلة أول نوفمبر .. واللقاء في الجبال .. إلى الجبال .. إلى الجهاد ..

الرفاق : إلى الجبال .. إلى الجبال ..

(ويتعانقون جميعا .. وهم يرددون « إلى اللقاء .. إلى اللقاء .. » ثم يخرجون واحدا بعد واحد .. ويبقى البشير والدكتور .. ورحمة ..)

البشير : رحمة ! ستمكثين هنا كنقطة اتصال .. ولتوزعي تلك المناشير .. وداعا .. وإلى اللقاء

رحمة (تنتحب) : وداعا .. إلى اللقاء .. (يخرج)

(يتقدم منها الدكتور مصافحا دون أن تنظر إليه .. وجسمها يهتز .. ولم تقدر على كتمان شهقاتها ودموعها ..)

الدكتور : (في تجلد) تشجعي .. سنلتقي قريبا .. وداعا حبيبتي ..

(ويضمها إلى صدره في أسى وهي تنتحب)

رحمة : وداعا .. حبيبي .. إلى اللقاء ..

(يتركها الدكتور .. وينطلق مسرعا ملتحقا بالبشير . تجلس رحمة) » [318] .

وفي خلوتها وشعورها بالوحدة تبكي وتتأوه وكأن الأحاسيس اختلطت عليها ثم تسمع دوي القنابل وصوت البارود يخترق صمت الليل فترفع يديها إلى السماء حامدة الله على اشتعال الثورة التحريرية ، فتبتسم حالمة بفجر الحرية . وبهذه الصورة المعبرة ينتهي الفصل الثالث .

وطبيعي أن يخصص الفصل الرابع والأخير – وهو أطول الفصول طرا – لتصوير الثورة التحريرية من حيث انطلاقتها المفاجئة للاستعمار ، وشدتها عليه ، وتزعزع أركانه ، وردود أفعاله الانتقامية وافتضاح أمره بين ما يدعيه من خطاب وما يقوم به من تعذيب للأبرياء ولتشخيص هذه الصورة فقد جعل الكاتب حوادثها تجري وقت الصباح ، في مركز الشرطة ، وهو مركز يضم (حجرات مختلفة ضيقة .. وأضخم حجرة فيها مكتب مدير الأمن العام .. حجرة واسعة بها مائدة جديدة .. وراءها كرسي وثير حيث يجلس الكوميسار وقت عمله .. على المكتب .. أوراق وأدوات للكتابة والهاتف .. وتنتشر حول المكتب كراسي شتى .. وهناك الخزانة عليها ملفات ودفاتر .. وعلى الجدران صور أشخاص لوطنيين تبحث عنهم السلط الاستعمارية .. وراء الباب مشجب .. يدخل المدير في لباسه الرسمي يخلع معطفه .. يعلقه بالمشجب .. يجلس وراء مكتبه منفعلا .. يخرج صحيفة ينظر إليها في اهتياج) [319] . فكما لو أنه طالع أخبار اندلاع الثورة فيصرخ ويضرب بقبعته على الطاولة في عصبية ، يحدث نفسه متعجبا

---

[318] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 39 .

[319] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 41 .

ويدور في مكتبه حائرا ثم يتصل هاتفيا بالولاية العامة ليسأل عن صحة أخبار الصحف ، وعندما يتأكد من صدقيتها يزداد حنقه ويأمر بمحق الثائرين أو اعتقالهم ثم يأتي « الأحدب » الذي حضر المناقشة بالمقهى ، فيخبر المدير بسر المؤامرة كما سماها .

«المدير: أخائف أنت ؟ ممن ؟! قل ولا تخش شيئا !! إنك مع الرجل الذي يحكم الجزائر .. ويملك الحديد والنار .. أسرع .. من هو الشقي .. ؟!

الأحدب : إن قائد العصابة « البشير عارف »

المدير(باستنكار) : البشير عارف ؟! ذلك الشاب الطائش الذي زار سجوننا مرات عديدة .. ومازالت آثار القيود بيديه تحمل علامة إجرامه .. يا للشقي المغرور !!

الأحدب : نعم .. إنه هو المجرم الأول ..

المدير: سأشنقه .. ليكون عبرة لغيره (يصير على أسنانه) .. قل ومن معه حتى لا نظلم الأبرياء ؟!

الأحدب : إن ساعده الأيمن هو : « الدكتور أحمد » فهو من المتحمسين للثورة .. و..

المدير (مقاطعا) : لا تقل ثورة .. إنها عصيان .. تمرد .. كفر بالنعمة .. خروج على القانون .. ومن مع هذين المجرمين ؟!

الأحدب (بتلعثم) : يا سيدي ..هناك شبان آخرون يعملون معهما .. لكنني سأبحث عن أسمائهم جميعا .. يا سيدي المدير لا تنس أبا المجرم وأخته رحمة .. لا شك أن الشيخ عارف وابنته يعرفان الحقيقة »[320] .

فيشكره المدير على هذه المعلومات ويأمر الشرطة باعتقال « رحمة » وأبيها «الشيخ عارف» ويمد « الأحدب » برزمة مالية في موقف يذكر بشراء الاستعمار لذمم الخونة والعملاء وبعد انصراف « الأحدب » يدخل أربعة شرطة منهم ضابط يخبر المدير باعتقال « رحمة » أما والدها فإن القانون لا يسمح باعتقاله لأنه أجرى عملية جراحية، لكن المدير يصدر أوامره باعتقال « الشيخ عارف » وكل جزائري يمكن العثور عليه في الطريق ، ثم يخرج الضابط ويعود برحمة قابضا عليها وهي مقيدة ، فيحاول المدير استنطاقها وانتزاع اعترافات منها لكنها ترفض التعاون معه أو الاعتراف بشيء فيأخذها الضابط إلى حجرة مجاورة ويقوم بتعذيبها فيسمع المدير كلمات الاستغاثة والتوجع .

«الضابط : ستعترفين حتما .. قولي أين أخوك ؟

رحمة : أتحرقني بالنار .. آه ؟!

المدير (يحدث نفسه) : النار قليلة أيتها المجرمة ..

الضابط (يضربها بالسوط) : لابد من تعليقك .. إنك مجرمة !!

---

[320]- الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 43 .

رحمة : أيها المجرم .. أنت المجرم .. لا أنا ..

الضابط (ينهال عليها بالضرب) : اعترفي وإلا فسأقتلك !!

رحمة : إنك وحش .. علق .. احرق .. اقتل هذا كل ما لديكم .

الضابط (يوجه إليها أنبوب الماء) : إن هذا الأنبوب سينطقك .. سأقتلع السر منك اقتلاعا .. أين أخوك !؟

المدير (لنفسه) : إيه .. هذا أقل ما تستحق ..

رحمة (بصوت ضعيف) : هذا منكر .. الرحمة يا إلهي !!

الضابط : سأتركك جثة هامدة .. بعد أن أشبع منك

رحمة : مرحبا بالموت في سبيل الجزائر (يغشى عليها فيركلها الضابط باشمئزاز) » [321].

إن الموقف غني بالدلالات فهناك وحشية الاستعمار وانتقامه البشع وتعذيبه للمعتقلين من جهة وهناك صبر الجزائر في شخص « رحمة » وتحديها للجلادين من جهة أخرى ، فالمشهد يستحضر تضحيات أبناء الجزائر وبطولاتهم الملحمية حتى أن زبانية الاستعمار تعبوا من تعذيبهم وانهزموا أمام تحدياتهم فقد ضاق السجن بالمعتقلين ومنهم «الشيخ عارف » الذي جيء به رغم مرضه ، ووجد المدير نفسه أمام شعب ثائر لا يقهره التخويف ولا التعذيب ولا القتل فهذا أحد الشباب يتحدى مدير الأمن في صورة توحي بتعطش الجزائر للحرية .

«الشاب : إننا أصبحنا لا نرهب قولكم .. إن العذاب لا يبعث فينا شعورا بالمرة ..

المدير (يصفعه) : سأرغمك على الصمت أيها الثرثار !!

الشاب (بضعف) : لقد ثار الشعب الجزائري .. فالويل لكم من ثورته .. موتوا بغيظكم .. أيها الجبناء !!

المدير (بغضب) : إنكم جميعا لستم أهلا إلا لهذا .. (يخرج مسدسه ويطلق النار على الشاب (وهو يصيح) هذا جزاؤك أيها الأحمق ..

الشاب (يلفظ أنفاسه) : مرحبا بالموت من أجل الحرية ... » [322].

فالمشهد يصور الإعدام والقتل الجماعي الذي لاقاه الجزائريون لمجرد شك الاستعمار في ولائهم للثورة فما أكثر ما امتلأت الآبار والخنادق بأجساد الشهداء ، وعند مقابلة المدير للشيخ « عارف » فإنه يحاول استمالته في البداية ليخبره عن مكان وجود ابنه « البشير» غير أن «الشيخ عارف » يرفض الانصياع ، ورغم محاولة الضغط عليه بواسطة تعذيبه وابنته « رحمة» إلا أن المحاولة باءت بالفشل وأكثر

---

[321]- الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 50 .

[322] - الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 53 .

من ذلك فإن «رحمة» تفاجئ الشرطة عندما تخبرهم بأماكن وجود المجاهدين ، فيسكنهم الرعب والفزع .

«رحمة : يا للجهل !! كيف لا تعرفون مقرهم ؟!

الضابط : أف !! قولي .. لا تخافي سوء

رحمة : يا للغباء .. إنهم .. إنهم .. في الجبال .. في الأوراس .. في جرجرة .. في الونشريس .. في الصحراء .. في كل مكان من أرض الجزائر الثائرة .. (أسقط في يد الشرطة وذهبت بعقولهم المفاجأة ..) اذهبوا إليهم .. فسيرحبون بكم .. سيكرمونكم .. ولكن بالبارود .. بالرصاص يخترق أجسامكم الخبيثة .. ها .. ها .. ها .. (تضحك في بهجة ولذة .. يرتمي عليها الشرطة يركلونها ويصفعونها) » [323].

فتتعرض « رحمة » ووالدها إلى تعذيب عنيف ، ولكن رجال الشرطة يعجزون عن انتزاع أي اعتراف فيستنجدون بمدير الأمن ، ثم يحضر « الأحدب » وينقل للمدير أخبار انتشار الثورة في مختلف المدن والقرى فيزداد حنقه ، وبعد حوار مطول بين «المدير» و« رحمة » برزت فيه قيم التحدي والتضحية والفداء ، فإن المدير يأمر شرطته بقتل «رحمة » ووالدها وكذلك «الأحدب » في موقف يدل على انفلات أعصاب إدارة الاحتلال وجنودها أمام سعي الجزائر لانتزاع حريتها بالسلاح .

«المدير : اقتلوهم بعيدا من هنا .. ومثلوا بهم شر تمثيل .. وعلقوا جثثهم على قارعة الطريق حتى يعتبر بهم الباقون .. إن الحكم بيننا هو هذا ..

(يرفع مسدسه من على الطاولة يلوح به مهددا .. وتفتح الأبواب في هذه اللحظة فجأة في عنف وقوة .. ويظهر البطل البشير ورفاقه المقاومون في لباس الجندية وبأيديهم الرشاشات والقنابل ..)

البشير : قفوا .. أيها المستعمرون .. ارفعوا أيديكم ..

(يحاول المدير أن يفر .. فيطلق عليه المقاومون النار فيسقط وبقية الشرطة صرعى .. فيجري المقاومون نحوهم ..) » [324].

وبهذا المشهد الذي يصور مصرع الطغاة وانتصار الثوار تختتم المسرحية ، حيث يتم تحرير السجناء وتقوم « رحمة » بإطلاق النار على الأحدب في صورة تبرز محاكمة الخونة، ثم يحتضن المجاهدون « الشيخ عارف » ويرفع « الدكتور أحمد » العلم الجزائري فيتجه الجميع نحوه في خشوع ثم يتقدم « البشير » ويأخذ بيد أخته « رحمة » وبالأخرى « الدكتور أحمد ».

«البشير : أبارك زواجكما الآن في ظل الحرية .. وفوق مصرع الطغاة .. عاشت الجزائر الحرة..

---

[323] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 58 ، 59 .

[324] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 66 .

المقاوِمون : عاشت الجزائر حرة أبية » [325].

فالمسرحية في نهايتها تستعرض انتصار الثورة التحريرية ، وتقيم احتفالية لهذا الانتصار وسط مشهد غني بالدلالات ، فهناك مصرع الطغاة وسط المركز وبلباسهم الرسمي من جهة وهناك المجاهدون يحيون العلم الجزائري رمز السيادة الوطنية وتزويج «الدكتور أحمد » بحبيبته « رحمة » من جهة أخرى . وهو زواج يدل إضافة إلى انتصار الحب على الكره والخير على الشر والحياة على الموت ، فإنه يدل أيضا على تحرير الجزائر من براثن الاستعمار ، وعودة الوطن المفدى إلى أهله .

[325] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 68 .

3/ الجثة المطوقة لـ : كاتب ياسين[326] أو (البطولة الرامزة) .

تراهن مسرحية « الجثة المطوقة » على شكل تجريبي في فضاء الكتابة المسرحية ، وعلى طغيان الرمزية في عرض الشخصية داخل الموقف الذي تواجهه ، ولذلك فإن عرض هذه المسرحية وتحليلها يفرض على الباحث العودة إلى عوالم الإبداع وهواجسه عند «كاتب ياسين » ليستكنه رمزية الشخصيات وما توحي به من مدلولات ، فالشخصيات المفتاحية في مسرحية «الجثة المطوقة » مثل (نجمة) و(الأخضر) و(مارغريت) و(طاهر) نجدها – من قبل – بذات الأبعاد والمحمولات في رواية « نجمة » . فالهاجس المركزي عند « كاتب ياسين » واحد هو صراع الجزائر ضد الاستعمار . فكانت « الجثة المطوقة » تمجيدا ملحميا رامزا للثورة ، وإيحاء قويا على مقاومة الاستعمار من خلال بنائها الرامز للثورة ، لأن الثورة هي الحل الجذري والحقيقي لكل أشكال الظلم والقهر الاستعماري . «وتدور أحداث المسرحية حول البطل لخضر الذي يحاصره الاستغلال الاستعماري يحاول أن يستعيد ماضيه نفسه وماضي بلاده اللذين أخفاهما قناع المستعمر . وهو في غمرة ذلك الصراع – وهو يدور في تلك الدائرة الضيقة – يكتشف أن الانتفاضة الثورية وحدها هي التي ستحطم تلك الدائرة»[327] . وفي المقدمة التي خطتها المترجمة ، توضح «العيسى ، ملكة أبيض »[328] ملامح مدلولات شخصيات مسرحية « الجثة المطوقة » انطلاقا من العودة إلى رواية « نجمة » واستخلاص تاريخ قبيلة « بني قبلوت » التي ينتمي إليها « كاتب ياسين » كما أكد ذلك في أكثر من تصريح فتذكر أن « الأخضر » رمز الثورة فوالده « سي أحمد » قتل مع بغي فرنسية في حادث سيارة بعد أن انتزع منه الفرنسيون أرضه ، فترك زوجته « زهرة » ، وطفلين أحدهما « الأخضر » الذي كان ما يزال رضيعا ، وبعد عودة «زهرة » مع ابنها إلى جبل القبلوتيين زوجوها مع تاجر اسمه « طاهر » يمثل أعوان الاستعمار. أما «مصطفى» صديق « الأخضر » الحميم ورفيقه في الكفاح ، فإن والده « سي محمد » محام يتعامل مع الفرنسيين ويحضر مجالس سكرهم ولهوهم ، يموت مسلولا تاركا زوجته القبلوتية «وردة » في مصحة للأمراض العقلية ، وابنه « مصطفى » ضحية للظلم والتشرد . وترمز شخصية « نجمة » إلى الوطن ، فهي فتاة من أب قبلوتي ، اغتصب والدتها الفرنسية بعد أن قتل رفيقه في مغارة ، فقضت « نجمة » حياتها موزعة بين أمها الفرنسية وأبيها الجزائري ، وامرأة جزائرية عاقر تبنتها وزوج جزائري خامل تمقته إلى أن عاد الصواب إلى أبيها الكهل فاختطفها من زوجها وارتقى بها إلى جبل الأجداد حيث أعادها قبل أن يموت

---

[326]– كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة (مسرحيتان) ، تر : العيسى ، ملكة أبيض ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر بيروت ، لبنان ، نوفمبر 1979 .

[327] – محمد خضر ، سعاد :الأدب الجزائري المعاصر ، ص 192 .

[328] – ينظر مقدمة :كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص – ص 8 – 11 .

إلى أحضان القبلوتيين . إن «نجمة» هي الحب الكبير للأخضر ولكثير من شباب القبيلة مثل « حسن » و« مصطفى » وغيرهما . أما شخصية « مارغريت » فترمز للفرنسيين الذين يناصرون كفاح الجزائريين ، وترمز الجوقة في المسرحية إلى صوت الشعب . أما « علي » فهو ابن « الأخضر » من حبيبته « نجمة» يصنع مقلاعا من أغصان شجرة البرتقال ويحتفظ بمدية والده بعد استشهاده في ختام المسرحية . ومن خلال حركة الشخصيات داخل فضاءاتها الرامزة ، تقول مسرحية « الجثة المطوقة » : « أن طريق الخلاص الوحيد هو الكفاح من أجل تخليص الجزائر ... طريق الثورة المستمرة المتواصلة [هكذا] في عناد وإصرار »[329] . إننا لا نجد في هذه المسرحية حدوثة محكمة الحبكة « فالحدث أو الأحداث تكاد تنعدم . والشخصية ليست كائنا يتطور ويتشابك مصيره الخاص ببقية المصائر ، وإنما هي حالة من حالات الوجود دائمة الحركة حقا ، ولكن من الداخل والموقف ليس تتويجا لمسار الكائنات والأشياء ، وإنما هو زاوية من زوايا الرؤية التي تجسد بها الشخصية حالة وجودها . والشخصية تقف على الحافة الحرجة بين الواقع والأسطورة فهي ليست كائنا واقعيا محضا كما أنها ليست كائنا خرافيا محضا ولكنها مركب جديد من الواقع والخرافة»[330] . تنطلق مسرحية «الجثة المطوقة » بمشهد انتهاء معركة غير متكافئة وقعت في حي القصبة بين المجاهدين والاستعمار ، فتظهر كومة من جثث الشهداء تغطي واجهة الجدار ، ويصل بعض الجرحى ليموتوا في الشارع أمام أعين الباعة، يجلس في أقصى الشارع أمام عربته الفارغة ، ومن بين الجثث يصدر أنين خافت لا يلبث أن يصبح صوتا متميزا هو صوت «الأخضر » الجريح فيروي المجزرة في مونولوج مطول بأسلوب شعري يوحي ويلمح ويرمز :

«الأخضر : هنا شارع الوندال . إنه شارع في مدينة الجزائر ، أو قسنطينة . في سطيف ، أو علمة ، في تونس ، أو الدار البيضاء – لا فرق ... هنا ولدت .. هنا مازلت أزحف لأتعلم الوقوف على قدمي .. حاملا نفس جرح « الصرة » التي فات زمن خياطته منذ أمد بعيد ... إنني أعود إلى النبع الدامي .. إلى أمنا المستعصية على الفساد ... أنا الرجل القتيل لغير ما سبب واضح . وسأبقى كذلك ما دام موتي لم يعط أية ثمرة ... كحبة قمح صلبة سقطت تحت ضربات المنجل ، لتتموج إلى الأعلى ، وتستعد من جديد لتلقي الضربة التالية على البيدر . إنها تضم الجسد المسحوق إلى الشعور بالقوة التي تسحقه في انتصار شامل حيث تعلم الضحية جلادها استخدام الأسلحة .. وحيث لا يعرف الجلاد أنه هو موضوع التعذيب .

هنا شارع الوندال شارع الأشباح ، شارع المجاهدين .. لم أعد جسما ، إني الآن شارع .. إن مدفعا سيكون ضروريا لهم بعد اليوم إذا أرادوا قتلي . وإذا ما قتلني المدفع ، فسأبقى أيضا هنا .. كشعاع

---

[329] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

[330] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 278 .

كوكب يمجد الخرائب ، ولن تستطيع أية قذيفة أن تصيب مأواي بعد الآن ... هنا زقاق « نجمة » .. نجمتي .. إنها الشريان الوحيد الذي أريد أن ألفظ روحي فيه ... هنا في الظل، تتمدد الجثث التي لا يريد رجال الشرطة رؤيتها ... إني أهتف باسمهم جميعا ... إني لأقول : نحن ، وأغوص في أعماق الأرض ، لأبعث الحياة في الجسد الذي يخصني ، وسيكون لي إلى الأبد .. لقد أبادونا دون أن تشعر المدينة بنا ... لقد ارتكبت مذبحة بشعة .. وقبع الأهالي سجناء دورهم طوال الليل .. لم ترقد لهم عين حتى انبلاج الصباح .. الصباح الذي يوقظني الآن . كأنما كانوا يتوقعون أن يذبحوهم أيضا .. لذلك راحوا يتهيؤون للمذبحة منطوين على أنفسهم ، في عزلة خانقة .. أما المارة الذين أصبح مرورهم نادرا فقد كانوا يضطربون من حشرجاتنا ، ويتوقفون لحظة عند ساحة الاشتباك ، ولم تمر دورية واحدة لتعكر تأملات المارة الخاطفة ... في هذا الشارع حيث انبثق فجأة مجد المذبحة الرهيبة ، يفتح الزقاق المسدود على جولات قادمة»[331]

فالمسرحية في افتتاحيتها تصدم المتلقي بلحظة المذبحة الرهيبة التي اقترفها جنود الاحتلال ، فتعرض لحالة من حالات وجود « الأخضر » انطلاقا من كونه صوت الشهداء في هذا المدى المفتوح على القتل والدماء بشارع الوندال ، فالمشهد يوحي بجرائم الاستعمار ويدل على توحد « الأخضر» بالأرض توحدا كليا ، فعندما يموت الشهيد يزداد حياة ويولد من جديد ، إنه في هذا الموقف يمثل التضحيات التي بذلت ، وصوت الدماء التي سالت ، والأفكار التحررية التي افتدى الشهداء أرواحهم بها على مذبح الحرية فقد «كان الموقف المحيط بالأخضر هو مدى قدرته على تجاوز أسوار الموت بمعنى آخر مدى قدرة الثورة على الاستمرار » [332] فصوت « الأخضر » في دلالاته هو صوت الثورة .

ثم يخصص الكاتب لوحة تعبيرية لفجيعة رفاق « الأخضر » وخاصة حبيبته «نجمة» حيث تظهر ممزقة الثياب يلفها حزن شديد على فراق « الأخضر » فتبكي وتولول باحثة عنه بين الجثث في صورة تخلد ألم المرأة على افتقاد الأحبة .

« نجمة : الأخضر يرقد هناك ..

مع آخرين سواي ..

لقد حدرتموني ..

كنت قد حلمت بأزيز الرصاص

هكذا هجرني الأخضر ..

ذلك النملة الذكر ..

---

[331] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص – ص 25 – 30 .

[332] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 280 .

لقد مر بشذى فراشي المتكبر

ليسقط في هذه الكومة من الجثث المجهولة » [333] .

وفي حين تهتم « نجمة » بالبحث عن « الأخضر » والحزن يمزقها ، ينشغل الرفيقان « حسن » و« مصطفى » بتعقبها وحمايتها وإعادتها إلى البيت ، أما «طاهر» فإنه يسخر من حزن الرفاق الثلاثة على رحيل « الأخضر » رغم أنه ولده بالتبني ، وإذا كان « طاهر »يرمز إلى الخيانة والعمالة للاستعمار ، فإن « نجمة » ترمز للوطن المفدى ، والذي من أجل تحريره تسيل الدماء ويرحل الشهداء ، إنها تناجي حزنها على فراق « الأخضر »

«نجمة : ومادام الصديق الوحيد قد هلك .. فإني سأنتظره الآن أكثر من أي وقت مضى ، سأدوس بقدمي التراب والدم ، كعجلة مهرولة إلى المسلخ بحثا عن شبه لمن فقدت . ما أكثر الوجوه المعفرة بجانب قدمي ! ... ما أكثر الأشباح المبعثرة التي تلاحقني .. ولكني لا أرى أي أثر للأخضر » [334].

فالصورة تبرز وفاء الوطن لعشاقه ، شهدائه وثواره . كما تؤكد التمسك بنهج الثورة والاستمرار فيها ، ولذلك نرى « نجمة » تصر على انتظار « الأخضر » . ولكن « طاهر » على العكس من ذلك يرى ضياع ولده « الأخضر » يكمن في مخالطة هؤلاء الرفاق الذين علموه الاستهزاء بالشرطة والتخلي عن دراسته في سبيل حضور اجتماعات المناضلين والمشاركة في المظاهرات :

«طاهر : لقد فقد الأخضر الآن .. بعد أن وقع تحت سيطرة رفاق لا يعرف أحيانا أسماءهم لم يفقد بالنسبة لي ، لأبيه فحسب ، بل فقد بالنسبة لأمه التي تركها منذ صغره .. عندما هجر المدرسة . في ذلك اليوم الذي قررتم فيه أن تهزؤوا برجال الشرطة ، وأن ترفعوا راياتكم التي لا معنى لها ...

مصطفى : لقد ولدنا في هذا الشارع كلنا . وليست الشرطة هي التي ستخرجنا منه بالقوة ... ليس عدد الجثث هو الذي يثقل على شارعنا .. إن ما يثقل عليه هو موت الجبناء في عزلتهم وانطوائهم ، موت المتخوفين المضطربين الذين هم على شاكلتك ... أنتم أيها الأباء المتقاعسون المتخلفون . الذين تخونون الأجداد .. لم يعد للنضال أي معنى في نظركم . فماذا يعني كل ذلك ؟ هل يعني إلا أن نفوسكم الخانعة قد قادتكم إلى عار الانسحاق الذي تتقبلونه بغبطة ؟ لقد قادتكم إلى أن تغذوا أحلام العبودية حتى على أكتاف أبنائكم .. تحذون بذلك حذو الغاصبين ، المتسلطين على رقابكم ...

---

[333] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 30 ، 31 .

[334] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 33 .

طاهر: في بلد الشقاء هذا .. تسيل الدماء كل عشر سنوات ... ألا خبروني ماذا استطعتم أن تصنعوا أنتم وأعلامكم أمام المدافع الرشاشة ؟ جميع الانتفاضات تهدأ بنفس السرعة التي يهدأ بها عويل الأطفال . تدمر بيوتنا المدافع ، ويقبل رجال الجيش والجيش المحلي يعززون الشرطة .. إنهم يجلدونكم ، يهينونكم ...

حسن : يخيل إلي أنك تبتهج بتوجيه هذه الحملة إلينا » [335].

إن هذا الحوار يكشف عن عمق الصراع بين عالم النضال والرفض والثورة والذي يجسده ويعبر عنه « مصطفى » و« حسن » من جهة ، وعالم العمالة والخيانة والخضوع والاستكانة والذي يرافع من أجله « طاهر » من جهة أخرى ، إنه يحاول امتصاص حماس الثوار بترهيبهم من قوة الاستعمار وتنبيههم إلى عدم جدوى التضحيات ملمحا إلى مجازر 08 ماي 1945 حيث استشهد عشرات الآلاف من الجزائريين ، وأكثر من ذلك فإن «طاهر » يحاكم الذين هاجروا بعد تلك المجازر إلى فرنسا فأكلوا على موائدها وتعلموا لغتها وارتدوا بزتها وعملوا في معاملها متهما هؤلاء ومنهم « الأخضر » بقلة الإخلاص والخيانة ، أما هو (يعني طاهر) فإنه لم يغادر البلد وظل يشرب ويحتفل بالنساء في الأعياد ثم كف عن ذلك منذ واظب على الصلاة لكن « حسن» و« مصطفى » لم يتأثرا بكلام « طاهر » واعتبراه نعيب غراب ، فهما مصممان على المضي في الطريق الذي ترتضيه «نجمة » ، طريق « الأخضر » ، طريق الثورة على الاستعمار ، إنهما مع « نجمة » ينفذون أوامر الثورة ، إذ يتلقونها عن طريق رسول يخبرهم بأن أماكن اللقاء هي الآن تحت المراقبة الدقيقة لذلك عليهم بالتزام البيوت ، والعثور على« الأخضر» وبعد انصراف «الرسول » تخرج « نجمة » يتبعها « طاهر » في حين يبقي« حسن » و«مصطفى » يتحاوران حول أحزان «نجمة» ويستعيدان حوادث المذبحة الرهيبة التي أصيب فيها « الأخضر».

وفي مشهد آخر يصور الكاتب سعي « نجمة » في البحث عن حبيبها «الأخضر» بين جثث الشهداء فتراه ينهض بصعوبة ملطخا بالدماء يترنح في الشارع كالمشدوه ، فتتسمر صامتة وهي ترنو إليه ، تسمع كلماته تحت وقع طلقات نارية يرددها الصدى ، ومما قاله « الأخضر » في ذلك المونولوج المطول مستعيدا تاريخه وأحزانه ، باحثا عن وعيه بذاته ، حيث ينهض من رحم المذبحة التي جرح فيها أكثر عزما وتصميما على الثورة وعلى تحرير الشعب من الاستعمار :

«الأخضر: على شجرة مزعزعة ، تناضل أسرتي في سبيل البقاء ، أسرتي الغنية بالدم وبالجذور ، قبيلتي ذات المزار المهجور الذي عاش قبلي في عبق البن المحمص .. البن الذي لم يسبق لجيراننا أن أعطوا شيئا منه لزهرة .. زهرة أمي الحاضنة الرؤوم التي لا أجرؤ على رؤيتها من جديد قبل

[335] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 34 – 36 .

تحريرها من رقبة ذلك الرجل ذي السحنة الباهتة الذي تزوجها في غيبة أبي الحقيقي ، أبي الذي قضى في سيارة مع إحدى البغايا .. هذا الأب الذي كانت ميتته الشنيعة إحدى اللجج التي ابتلعت بقايا القبيلة . إنه الميت الذي لا يثير في أي شيء .. إنه لا يذكرني إلا بقسوة القدر ... هكذا فإن موتي يجتاز موت أبي السابق لأوانه ولم يبق لي إلا ذلك الرجل الذي تبناني ، لكي يحول أمي زهرة عن قبري المقبل لم يبق لي إلا الأصدقاء الذين تعود إليهم نجمة الحبيبة المنفية ، وها أنذا أصرع مرتين ، ولكنني أنهض من جديد .. وحدي .. لم أنف حتى الآن من الحياة كل ما هنالك أننا غلبنا فقط في أرض المعركة حيث أزحف وحدي على ذقون القتلة ، وأنا ما بين الحياة والموت . (ثم ينتصب بملء قامته .. عائدا إلى وعيه) .

إني لأسمع هدير الدم يبشر بالحياة أسمع من جديد صرخات أمي وهي تعاني آلام المخاض العظيم ، أحس مضارب قبيلتي تعيش تحت لفحات السموم التي تتغلغل في عروقي، ثم أرتفع في عتمة الغسق نحو الأجداد .. أجدادي الذين تهتز قاماتهم كأشجار الحور تحركت أوراقها ورقة ورقة، وانتفضت إذ تدفق فيها نسغ الحياة الذي لا يقهر ويتابع الليل خطاه .. وتمر أمام عيني مواكب فرسان النوميديين يملؤون الفضاء ، ويجددون عزمهم للمعركة الفاصلة ، حين تدق ساعة المغرب مؤذنة بالخلاص ... وأخيرا .. أراني أمر على ركام الزمن حاملا قلبي المحطم الذي يجمع شتات العصور بين جنبيه ، وأعود – لا تمثيلا هازلا ، بل تصميما وإرادة واعية – أعود الرجل المقاتل العنيف الذي مازال يدوس الأشباح .كنوزي كلها بأثقالها قد أصبحت في قبضة الأيدي المتكالبة التي تشدني إلى المقبرة ، ومدينتنا المنهارة ليس فيها إلا الفرح بالحياة مع الجدران الصم . (الأخضر يترنح على حافة الجنون ، في ضحكة عصبية ..)

نجمة (تصرخ وهي تعدو نحوه) : أخضر ! .. » [336] .

لقد تحدث « الأخضر » عن مأساته بعد مقتل أبيه مع بغي فرنسية في حادث سيارة ، ثم زواج أمه « زهرة » من عميل الاستعمار « طاهر » وتحدث عن رفاقه في الكفاح وعن شغفه العظيم بحبيبته « نجمة » فاستعاد تاريخه ، قبل أن يستعيذ تاريخ قبيلته مفتخرا بأجداده النوميديين شاعرا بواجبه في النضال والثورة على المحتلين ، فزادته المجزرة التي أصيب فيها قوة وحماسا . ما جعل « نجمة » تعدو نحوه وتمسك به وتساعده على الاستناد إلى عربة البائع والذي كان يغط في نوم عميق ، وفي حضور « نجمة » تعمقت المشاعر الوطنية والتحريرية في لواعج الأخضر فكشف عن مأساة الوطن تحت نير الاستعمار المتاعقب ، إنه يستحضر وجود المحتلين واغتصابهم لأرض الجزائر وشعبها فيحيلنا إلى الفينيقيين والرومان والوندال والبيزنطيين والأتراك وأخيرا الفرنسيين :

[336] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 41 – 45 .

«الأخضر: نحن في هذه المدينة التي لا يطيقها الغرباء لا نطرد أحدا . لقد آوينا الجميع .. ولكن كل غاز من الغزاة ، كائنا من كان ، يستطيع أن يطعننا بخنجره مرة أخرى ، وأن يخصب بدوره قبورنا بفرضه لغته الغريبة على أيتامنا وهو يقيم بهدوء بين أهله .. كل ذلك ، دون أن يحسب أي حساب لاحتجاجاتنا المتصاعدة من وراء القبور . لا يستطيع أحد أن يسمعنا لا لأننا لا نصيح ، إننا لم ننقطع عن إعلان غضبتها . لم ننقطع عن النداء ، نداء أرضنا السليبة التي اغتصبوها، وجعلوا منها مقبرة ومنفى دائما لنا .. أليس من نهاية لهذه الخدعة؟..» [337] .

إن « الأخضر » يحمل كل صفات البطل الشعبي فهو يمتلك وعيه بذاته وبالعالم المحيط به ، وهو يختزن صوت الأجداد ومآسيهم ونضالاتهم . وهو المعبر عن ماضي الأمة وحاضرها ، وعليه تقع مسؤولية تغيير هذا الحاضر لخلق مستقبل أفضل في كنف الحرية ، إنه يعي أن كل ذلك لن يتأتى إلا بوسيلة الثورة « إن الأخضر ليس شخصية مفردة يحركها في الحياة سلوكها الذاتي وحده، وهو أيضا ليس رمزا تجريديا يشف عن فكرة من الأفكار ولا علاقة له بالحياة النابضة باللحم والدم . إن الأخضر على وجه اليقين حالة إنسانية من حالات الوجود الجزائري أي أنها من أحد الوجوه تجمع بين الخاص والعام في شخصية الفرد والوطن . وهي على وجه آخر حالة زمنية تجمع أشتاتا من الماضي والحاضر والمستقبل بحيث تخرج بعض ملامحها عن حدود الزمان لذلك يتوحد الكائن البشري : الأخضر في الحيز المكاني : شارع الوندال » [338] .

إننا نرى « الأخضر » جريحا يتمتم بكلماته الثورية في حضرة حبيبته « نجمة » فيتعاتبان عتابا رقيقا يؤكد رابطة الحب التي تجمعهما من موقعه رجلا يحمل الثورة ومن موقعها امرأة بحجم الوطن .

«نجمة : إنك لم تشأ أن تسيطر علي ، أن تغزوني غزوا كاملا في يوم من الأيام . أتذكر ذلك الصباح الذي تركتني فيه ؟ لقد ودعتني بالتهكمات والسخرية

الأخضر : كان الجنود مستنفرين في ثكناتهم ذلك الصباح على أتم استعداد للتدخل عند أول إشارة. وكان قادة حركتنا يجهلون ذلك ... كنت في انتظار رجالنا المكلفين بتأمين النظام حتى رأيت طلائعنا تطوق ، إن الشعب يجيء دائما إلى شارع الوندال ... كنا جميعا منهوكي القوى وانهمر وابل من الرصاص الطائش من إحدى الشرفات ، وتدافع الجمهور وازدحم على بعضه ، كان كل شيء تصل إليه أيدينا يصلح للقذف ولكننا كنا من دون أية حماية. وأخيرا وصل

[337] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 45 .

[338] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 279 .

الجنود ، وانهمرت نيرانهم علينا ووجدت نفسي ملقى على الأرض ، وفي فمي مذاق قديم ... كان يبدو لي بكل بساطة أن الشعب كله بدأ يرقص » [339].

إن هذا الوصف الذي قدمه « الأخضر » لحبيبته « نجمة » يستحضر صورة المظاهرات والمعارك التي خاضها الشعب الجزائري ضد الاستعمار ، كما يستحضر صورة المجازر الجماعية والمذابح الرهيبة التي اقترفها جنود الاحتلال في حق الشعب الجزائري . لقد بذل « الأخضر » كل طاقته بإخلاص في تلك المواجهة ، حتى سقط جريحا وسط الشهداء مضرجا بالدماء . لقد كان يروي المواجهة لحبيبته « نجمة » عندما فاجأتهم دورية أخرى لجيش الاحتلال فيظلم الفضاء ويلوح شبحا « نجمة » و« الأخضر » وتسمع طلقات وأوامر وأنين وجلبة اشتباك ، وعندما يضاء المسرح لا يظهر إلا البائع نائما أمام شجرة البرتقال ثم يهبط الليل فتبرز نجمة وحسن ومصطفى وهم يحاولون التسلل من منزل إلى منزل باحثين عن الأخضر :

«مصطفى : لا جدوى من الذهاب أبعد من ذلك ، لن نعثر عليه

حسن : لقد اختفى أثناء الاشتباك الثاني

مصطفى (بلهجة قاسية) : كان علينا أن نعتني به ، وأن نحبسه بين جدران المنزل بدلا من تركه في هذا المكان اللعين

نجمة : لم أتركه هنا . لقد قدته من ذراعه عندما سمعنا صوت الرصاص والصراخ . كان مستندا إلى هذه الشجرة ، لقد توسلت إليه أن يتبعني فلم يستجب وسمعنا صوت مجموعة من الرجال المسلحين تمر بقربنا فأعدت التوسل من جديد ، صحت به أن يذهب إلى أي مكان يشاء إذا لم يكن راغبا في مرافقتي . ولكنه كان يهذي باستمرار محاولا الوقوف على قدميه ، وفي هذه اللحظة اندفعت الجماهير الهاربة من النيران ، فاجتاحتني في طريقها ، فوقعت على الأرض ثم نهضت ووقعت من جديد . كان الرجال يتساقطون من حولي ، ويجرفونني في تيارهم كلما حاولت النهوض ، كأن إرادتهم الأخيرة لم تكن إلا الانسحاق على جسد امرأة مجهولة» [340].

بهذا الوصف صورت « نجمة » لرفيقيها المعركة التي دارت بين المجاهدين وجيش الاحتلال والتي اندفعت الجماهير على إثرها هاربة من النيران فجرفت في سيلها « نجمة » وأبعدتها عن «الأخضر » فأضاعته بعد أن عثرت عليه جريحا جراء اشتراكه في المواجهة السابقة .

ويتوجه « مصطفى » و« حسن » نحو « البائع » يسألونه إن كان قد رأى «الأخضر»، فينفي في البداية معرفته به ، وبعد تعنيفه يكتشفان أنه مخبر ينقل تحركات المجاهدين لإدارة الاحتلال، ثم

---

[339] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 48 .

[340] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 49 ، 50 .

يخبرهما بأن آخر مرة شاهد فيها « الأخضر » كان برفقة « نجمة » قرب العربة يتحادثان قبل أن تقع المعركة فلم يعد يرى شيئا وجمع متاعه وهرب على الفور ، فيفشل الرفاق في العثور على « الأخضر » .

وفي المشهد الموالي يظهر قائد فرنسي يثرثر مع ضابط آخر مشيرا إلى خارطة لإفريقيا تبدو مرتسمة على الشاشة فيشرح أن «نوميديا» إرث «الرومان» هي الآن بين يدي « الفرنسيين »

«القائد : انظر إلى تاريخ الدولة النوميدية . إنها ليست إلا شمال إفريقيا اليوم مع الفارق البسيط هو أننا حللنا محل الرومان في مراكز القيادة . لم يكن من السهل في الماضي أن يهزم فرسان نوميديون . إننا نملك اليوم الطيران ، وقد قسمت البلاد إلى ثلاث دويلات ... » [341]

فالكاتب بهذا المشهد يجري على لسان القائد قراءة في التاريخ من خلال ربط الحاضر بالماضي لإعطاء الصراع بين الجزائر والاستعمار مدلوله العميق ، فهو صراع يتجدد ويتطلب بالتالي ثورة مستمرة ، صراع يمتد من الأجداد إلى الأبناء .

وفي مشهد آخر يظهر « الأخضر » مغطى بالتراب والرضوض مواجها «مارغريت » الفتاة الفرنسية إبنة الضابط والتي قامت بحمل « الأخضر » في سيارتها إلى بيتها عندما وجدته ملقى على الطريق وسمعته يتمتم ببعض الكلمات الفرنسية ، ولأنها ممرضة فقد تمكنت من إيقاف نزيفه وفي حوارها معه أظهرت شغفها به :

«مارغريت : أأنت غريب ؟ لا .. أنت عربي .. إني أرى ذلك الآن عندما أنظر إليك عن كثب إن ذلك الدم يسري فيك .

الأخضر : نعم إن ذلك الدم يجري في عروقي .

مارغريت : يا للغرابة ! هؤلاء الآخرون .. إني لا أستطيع أن أنظر إليهم .. إنهم قذرون .. يخيل إلي أنهم قمل .. إنك لا تشبههم .. تمدد على سريري .

الأخضر : سأنام عند رفاقي .

مارغريت : سأتركك وحدك . تمدد على سريري (تخرج مارغريت من الغرفة ، وتدخل نجمة)

نجمة : عفوك ! إن رفاقك يبحثون عنك . لقد شوهدت تدخل هذا المنزل .

الأخضر : أنت أيضا تتلصصين علي ؟ أعبد أنا ، أم طفل صغير ؟

نجمة : لقد تبعتك طويلا .. كلت قدماي من الجري وراءك .. لست أنا التي ستحرسك .. لتحتفظ بك .. إنك ترقد أبدا غارقا في نظرتك ذاتها ... إني أتبعك وأنت تعميني ، وتضربني ، علي تثقل روحك القاسية ، إني أرتدي ثياب الحداد ، ولكنك لم تمت إلا بالنسبة لي » [342] .

---

[341] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 52 .

[342] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 54 ، 55 .

إن « كاتب ياسين » إذ يضع « الأخضر » الثائر العربي الجريح في هذا الموقف الحرج بمواجهة « مارغريت » الفتاة الفرنسية ابنة الضابط التي عالجت نزيفه وعرضت عليه النوم في سريرها من جهة ، وبمواجهة « نجمة » التي تتبعه ويتعبها من جهة ثانية ، إنما أراد بذلك أن يضع « الأخضر » في مواجهة نفسه ذلك أن « الموقف من المرأة يحدد الموقف من الإنسان ومن المجتمع ومن الوجود بأسره » [343]. فالأخضر ثورة يتنازعها حضنان متصارعان هما «مارغريت» و «نجمة» ، إنه يواجه مرآتين يرى نفسه في كل واحدة منهما وجودا مختلفا « إذن هي لعبة مرايا كبيرة ففي جدلية المرايا فحسب يكون الناظر منظورا ، والمنظور ناظرا ، وفي جدلية المرايا فحسب تكتسب المنظورية بعد الفاعلية وعمقها » [344]. ووحده الشعر يعبر عن لحظة المواجهة مع « نجمة» بعد انصراف « مارغريت » ، فجاء الحوار زاخرا بالحب الصوفي حيث يذوب الحبيبان ويتوحدان في ذات واحدة ليس من قبيل وطن يهفو إلى ثورة ، ولكنها الثورة تتوحد بالوطن حد الذوبان ، أما« مارغريت » العاشقة الجديدة للأخضر فإنها ترمز للفرنسيين الذين وقفوا أخيرا يناصرون المجاهدين الجزائريين ، ولذلك فقد جعلت من بيت والدها الضابط مخبأ للثوار وحضرت لقاءاتهم

«نجمة : لا تخشي شيئا .. إننا ذاهبون

الأخضر (متأثرا) : لا . لا تفعلوا ذلك . ولنبق معا (مشيرا إلى مارغريت) إنها من باريس .. نحن في بيتها . كما لو كنا قد اجتزنا البحر .

مارغريت : سأغلق الباب

نجمة (متألمة) : لا تتعبي نفسك

مصطفى (بلهجة المذنب) : لقد أتعبت نفسها فعلا » [345]

لقد كانوا يتناقشون في بيت « مارغريت » عن الوضع السياسي العام ، عن الشهداء ، عن الحصار ، وعن مستقبل الثورة في ظل ضغط المعمرين وجيشهم ، وكانت « مارغريت » تطلب منهم تخفيض الصوت لأن والدها الضابط قد يسمع كل شيء من مكتبه . لقد كانوا منشغلين بالمناقشة عندما تطاير باب الغرفة بضربة من جزمة الضابط ، فإذا هو يصرع في الوقت نفسه برصاص « حسن » فتترنح « ماغريت » وتقفز فوق جسد أبيها وتمسك «بالأخضر » الذي يحاول التملص وسط الدوار الذي أصيب به ، وتقرر حملهما معا بواسطة العربة المتوقفة أمام الباب فتتولى هي حمل « الأخضر » الذي يتوقف عن التخبط وتخرج يتبعها « مصطفى » حاملا جثة والدها الضابط ، وتبقى «نجمة » و«

---

[343] – طرابشي ، جورج : رمزية المرأة في الرواية العربية ، ط2 ، دار الطليعة بيروت ، لبنان ، سبتمبر 1985 ، ص 50 .

[344] – طرابشي ، جورج : رمزية المرأة في الرواية العربية ، ص 51 .

[345] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 58 .

حسن » وحدهما يتحدثان عن تحرر « مارغريت » من تعصبها وعن تعاطفها مع كفاح الثوار من أجل انتزاع الحرية ، وكأن الكاتب أراد بذلك إنصاف شريحة الفرنسيين الذين تعاطفوا مع الثورة الجزائرية ، غير أن « نجمة » تبدي تحفظها من ذلك التعاطف ، كما تبدي غيرتها على « الأخضر »

« حسن : ألا تشعرين بالغيرة ؟

نجمة : دعنا من ذلك ... يا لك من غبي ، وأنت تحمل مسدسك ! ألم تلاحظ بأن الأخضر ومصطفى يتبادلان الكره حين يكونان أمامي ؟ وكيف ربطتهما الصداقة من جديد أمام تلك الفرنسية .

حسن : إن غيرة الحب تتراجع أمام صداقة السلاح » [346].

ثم تتحول « نجمة » في المشهد الموالي إلى راوية تسرد للناس ما وقع « للأخضر » عندما ودع طفولته ، فتعود إلى سنوات الجفاف حيث كان العمال والفلاحون وصغار الموظفين والمحامي لا يكادون يغادرون المقهى يشربون ويلعبون الورق أو الدومينو ، ثم تحكي عن مداهمة الشرطة للشارع وفرار الجميع لاجئين إلى المقاهي والحوانيت والحمامات ودخول « الأخضر » إلى المقهى وهناك التقى بالناس ومنهم « المحامي » الذي يقرأ الصحف وينبه إلى سلطة القانون ومعاقبته لكل من يتبنى سياسة مناهضة لفرنسا ، وكذلك « طاهر » الذي يمثل عين الاستعمار على رواد المقهى، وبالإضافة إلى أصناف أخرى من الناس كالفلاحين والعمال وصغار الموظفين ، فإن «الأخضر » يلتقي في المقهى برفاقه الثوار أمثال « حسن » و« مصطفى » وانطلاقا من المناقشات في ذلك المقهى ذاته يتشكل لديهم الوعي السياسي وينمو إذ يبادرون بتأسيس خلية سياسية ثورية، فيتبادلون الآراء بعد خلو المقهى من عملاء الإدارة الفرنسية ويخططون لمكافحة الاستعمار:

«مصطفى: إن زنزاناتهم ليست كزنزاناتنا ، إنها لا تكفي أبدا لعزل مساجيننا . يجب أن تهيأ مهاجع عامة رغم وجود المجرمين العاديين ، مساجين الحق العام ، ينبغي ألا ندعهم يفاجئوننا ، علينا أن ندخل السجون ، وأمام أعيننا خطة محكمة لتحرير جميع من فيها، حتى المجرمين العاديين ، مساجين الحق العام لأنه ليس لنا أن نحكم على من يعيشون في الطرف الآخر من سلاسلنا » [347].

هكذا يكون دخول السجن اختيارا لتفعيل قوة الثورة ضد الاحتلال ، فالقيادات التاريخية للثورة الجزائرية تخرجت من السجون الاستعمارية ، وكأن الكاتب يلمح في هذا المشهد إلى المنظمة السرية LOS ودور أعضائها في تفجير الثورة التحريرية .

---

[346] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 62 .

[347] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 67 .

ويشخص المشهد الموالي جانبا من حياة « الأخضر » و« مصطفى » و« حسن» في السجن الحربي بينما تقف جوقة الجمهور في الجانب الذي تطل عليه كوة الزنزانة ، كما تظهر « مارغريت » في زيها الباريسي تتطلع إلى أخبار « الأخضر » ، فنسمع أصوات الثلاثي الحبيس

«حسن : لن يعدموك ... إنها مجرد مسرحية لحملك على الكلام .

الأخضر : لقد قالوا لي بأن ذلك سيتم غدا ، في الساعة الواحدة وكأنهم ينتظرون جوابي .

مصطفى : من الصعب أن يحاط الإنسان علما بمثل هذا النبأ . إنه لأشد صعوبة من عملية التعذيب نفسها .

الأخضر : عندما يسمع الإنسان حكم الإعدام .

يصبح الزمن مجرد ذكرى للإعدام المقبل » [348]

إنهم في وحشة السجن يغالبون الترويع والتهديد بالإعدام ، فيتذكرون طفولتهم وشغب أيام الدراسة في الشتاء ومناوشة المحتلين بالمقلاع فيتساءل « الأخضر »

«الأخضر : لعل اقتراب الموت هو الذي يجعل غضبنا أشد عنفا ؟

أترانا نعيش الأحلام الحربية لطفولتنا ؟

أهي الحرب ؟ أم أنها مجرد حلم !

منذ مائة عام وهم ينتزعون أسلحتنا

لم يبق لدينا ما نستطيع به الذهاب حتى إلى الصيد » [349]

إنه يشير إلى مختلف المقاومات والانتفاضات وكذلك أشكال القمع الذي عاشته الجزائر منذ دخول الاحتلال ، مما جعل الظلم والقهر والفقر حالة عامة تصنع يوميات الوطن .

«الأخضر : الآن ، في هذا الوقت الذي تزن فيه أقل كلمة أكثر مما تزن الدمعة .

أحس جيدا بالظلم العام

أرى وطني .. أراه فقيرا معدما

أراه مليئا برجال قطعت رؤوسهم » [350].

فجرائم الاستعمار كثيرة ومتعددة الأشكال ، ومنها سفك دماء الأبرياء وإعدام السجناء دون محاكمة ولذلك تعرض المسرحية مشهدا « لمجموعة من الجنود يدخلون السجن ويخرجون منه على الفور وهم يواكبون ثلاثة سجناء مجهولين يعدمون رمزيا في الطريق على ضوء مصباح يشير إلى الفجر ثم يترك

---

[348] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 68 .

[349] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص ص 70 ، 71 .

[350] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص ص 72 ، 73 .

الجنود المسرح ، وتخرج الجوقة من السجن ، لتدفن بحركة صورية الجثث الثلاث، وهي تدمدم بصلاة الأموات . ثم تصطف الجوقة على جانبي الطريق كالمرة السابقة حول مارغريت التي ما تزال تنتظر » [351].

إن الجوقة هي الشعب الذي يتولى دفن الشهداء أمام مرأى « مارغريت » لتكون شاهدة على ما اقترفه آباؤها وأجدادها الفرنسيون من جرائم وإزهاق للأرواح . فحتى «الأخضر » فإننا نراه داخل السجن يستعد لتلقي الموت في صبر وثبات ، غير أن الضباط يقومون باستنطاقه وتعذيبه فيصرخ صراخا موجعا ، ثم يقرر مدير الشرطة إطلاق سراحه ليحمل رؤى التعذيب رسالة إلى رفاقه .

«المدير: لقد قضي عليه مع ذلك .. إن رؤى التعذيب ستلاحقه طوال حياته . إنه سيصرخ كالممسوس .

دعه يعود إلى رفاقه . دعه يعود إلى أمه . فعندما يرون ما حل به سيفهمون جيدا » [352].

إن السياسة الاستعمارية في هذا الموقف تراهن على القتل النفسي ، إضافة إلى رهانات جلاديها على المذابح والمجازر والاعدامات الليلية ، فالهدف من التعذيب المريع هو النيل من الروح والقضاء على العمق الثوري ، فأمام صفي الجوقة في الزقاق وعلى مرأى من « مارغريت » يسير « الأخضر » متعثرا بعد مغادرته الزنزانة .

«الأخضر (مشيرا لمارغريت): لقد تأخرت ..تأخرت كثيرا في الانضمام إلى معسكر الضحايا لن أحبها أبدا . لكنني تحسرت عليها دائما » [353].

إنها صيحة إدانة لتأخر الفرنسيين في التعاطف مع الجرح الجزائري الذي سببته إدارتهم ، إدانة يستحيل معها أي حب ، مع شعور مرير بالحسرة على سقوط الحضارة الفرنسية وقيمها بممارساتها الإرهابية في حق الشعب الجزائري ، إنها قطيعة « الأخضر » مع « مارغريت » وحاجته إلى التوحد أكثر مع « نجمة » ، فهو يظهر شاردا بالقرب من البائع الواقف أمام شجرة البرتقال ، ثم تأتي « نجمة » فتمسكه من يده وتنتحي به جانبا لكنه لا يتعرف عليها .

«المرأة : من أنا في اعتقادك ؟

الأخضر : أنت أختي .. أو أخت أحد الرفاق . سيان ذلك لذي

المرأة : وماذا ترى حدث لنجمة ؟

الأخضر (وعيناه متجهتان إلى السماء) : كانت نجمة فيما مضى كنجم الدب الأكبر بالنسبة لي أجد على هديها طريقي . ثم نمت . فكيف أستطيع تمييزها في وضح النهار ؟

---

[351] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 74 .

[352] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 76 .

[353] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 77 .

المرأة (بأسى) : لشد ما تغيرت ! .. (لنفسها) إني أفضل أن أجلس على شاهدة قبره على أن أراه يتخبط كالأعمى أو كالمجنون . لعل الله يسدل عليه الليل أخيرا » [354].

لقد نال السجن والتعذيب من « الأخضر » فأصبح يتخبط ضائعا يتحسس طريق « نجمة» ويتفاجئ « طاهر » برؤية « الأخضر » فيتسلل متخفيا والحقد يعميه .

«طاهر : (تفلت منه صيحة فيحبسها بين أسنانه) يا إلهي ! لقد أطلقوا الأفعى إذن .

(طاهر ينقض على الأخضر ، ويطعنه بخنجره . تهرب المرأتان والقاتل . كل في اتجاه الأخضر يترنح ، ويرتطم بشجرة البرتقال ويبقى معلقا بها لئلا ينهار .. ينتشر الجمهور حوله)» [355].

هكذا يقتل « الأخضر » رمز الثورة على يد « طاهر » رمز الخيانة بحضور «نجمة » رمز الوطن و« مارغريت » رمز الفرنسيين المتعاطفين مع القضية الجزائرية ، فالكاتب ينبه في هذا المشهد إلى أن الخطر الحقيقي الذي يترصد الثورة مصدره الخونة وعملاء الاستعمار .

أما موقف الشعب فقد صوره الكاتب بين إبداء الشفقة أو البكاء ، حيث يظل «الأخضر» بين الحياة والموت معلقا بشجرة البرتقال والناس يرقبونه .

«أحد الرجال (تهزه الشفقة) : وها هو مسكين جديد يمضي ..

الأخضر (وهو معلق دائما بشجرة البرتقال) : هيه ! أيها الرجل ! هل تبكي لأن الثورة قد حطمت ؟ لا . لا تبك ! لا داعي للبكاء ..

رجل آخر : لقد مات أهلي جميعهم حرقا بالنار . لقد حول بيتنا إلى رماد . لقد ابتدأ هذا العام وانتهى بالنحس .

الأخضر (مناضلا ضد الهذيان) : سنرقد معا عندما تدعني هذه الشجرة أسقط على الأرض

امرأة : لقد كان لي ابن فيما مضى ...... » [356]

وتعبيرا عن موقف الشعب تقيم « الجوقة » مناحة تصور فجيعة النساء وانتحابهن على موت الولد ، ثم تتقدم « زهرة » متسائلة حائرة يدفعها إحساس الأم المكلومة في مقتل ابنها « الأخضر » فيجيبها وقد مازال متعلقا بشجرة البرتقال والخنجر يخترق ظهره المغدور :

«الأخضر : لن استطيع أبدا أن أطمئنك

أنا الفلاح الأخير

الذي قدم قربانا على هذه الشجرة

---

354 – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 78 ، 79 .

355 –كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 80 .

356 –كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 80 .

لا أدري ما الذي يشدني إليها ؟

أهو الرجل الذي كنته ..

أم الخنجر الذي يقتلعني ..

ماذا يجدي أرملة أبي

أن تعرف أني قتلت

بيد زوجها الثاني الذي لم تختره ! » [357]

ففي المشهد لم يكن « الأخضر » وحده مطعونا ، بيد الغدر والخيانة من «طاهر» زوج أمه ، بل إن أوجاع « زهرة » أشد إيلاما وهي الموزعة بين زوج يخون وطنه ويرتضي لنفسه أن يكون عميلا للاستعمار ، وبين ولد ينتشي بعشق الوطن ويحمل الثورة بين جوانحه ، فتفتقده أمه عدة سنوات وعندما تراه يكون قتيلا ينزف دماء بطعنة خنجر من هذا الزوج الذي لم تختره أبدا . إن شعور الأم والولد تعبر عنه « الجوقة » في صيحتها المدوية وندائها لمجاهدي الجزائر :

«الجوقة : يا مجاهدي الجزائر !

لا تتركوا معاقلكم

إن ساعة المعارك ما تزال بعيدة ..

يا مجاهدي الجزائر .. » [358]

فهذا النداء يدعو إلى ضرورة استمرار الثورة بعد استشهاد « الأخضر » الذي كان يحمل لواءها ويشخص رمزها فنرى رفيقيه يؤكدان هذا التوجه بالحث على نشر الثورة والتحصن بين الفلاحين في صورة تبرز تعميم الثورة التحريرية والانتقال بها من حي القصبة إلى الجبال .

«مصطفى : لنذهب .. لننسحب إلى الجبال !

حسن : سيقدم لنا الفلاحون الملاجئ ..

مصطفى : فلنذهب .. لإعادة تجميع قوانا

حسن : سنعود أشد ضراوة » [359]

وفي حين ينسحب « مصطفى » و« حسن » إلى الجبال . في إشارة من الكاتب إلى أهمية الأرياف والجبال في إيواء المجاهدين وتحصين الثورة ، تظهر « وردة » بحركاتها الجنونية وسيرها المتعثر وهي

---

[357] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 84 .

[358] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 85 .

[359] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 86 .

تصرخ متحسسة الشجرة حول «الأخضر» منادية فلذة كبدها «مصطفى» الذي لم تجد له أي خبر فيتألم « الأخضر » لمنظرها ويعلق مسلما بالموت وافتقاد الأحبة :

«الأخضر : هكذا تتعاقب مصائرنا ..

رجالا ، نساء ، أجسادا ، وأموالا .

لا شيء يقف في وجه هذا الرحيل

لقد أصبحت أم رفيقي أما لي ..

في هذه الوحشة الرهيبة الهائلة .. » [360].

إنه في وحشة اللحظة الفارقة بين الحياة الماضية والموت الذي يبتلعه في حضن شجرة البرتقال، يتحول إلى شبح يوقظ « البائع » النائم تحت الجدار ، ويلقي باعترافاته الأخيرة فيروي ألمه وفجيعته في مصرع والده « سي أحمد » الذي غاب طويلا وانغمس بصحبة السكارى يطارد بغيا فرنسية شغفته حبا وشبقا فاختطفها بمساعدة أحد القبلوتيين ، وقاداها إلى مغارة ثم تنازعاها فقتل الرجل « سي أحمد » وانفرد بالفرنسية فولدت منه «نجمة » . وأمام هول الفجيعة يعلق «الأخضر» في ختام اعترافاته :

«الأخضر : أنا الذي لم أشأ أن أصدق بأن تلك الأجنبية قد اختفت ، وأن أبي قد أدرج في لحاف وحمل إلينا بينما كنت ألعب في الشارع مع نجمة .. نجمة ابنة الأجنبية التي اختطفها والدي » [361].

وعند هذه الكلمة الأخيرة تختفي جثة «الأخضر» ويظهر «علي » وهو طفل من صلب « الأخضر» و« نجمة » فيعتلي شجرة البرتقال ، يجلس فوقها ويدلي ساقيه ، ثم يقتطع غصنا ذا شعبتين ليصنع منه مقلاعا . فالمشهد غني بالدلالات التاريخية والسياسية ، فمن الناحية التاريخية نلاحظ في ولادة « نجمة » وتنازع الرجال على أمها الفرنسية حد القتل ، ثم تنازعهم على أبوتها حد التشويه ، نلاحظ في ذلك مدى المسخ والاجتثاث الذي أصاب تاريخ الجزائر على يد الاستعمار ، ومن الناحية السياسية نلاحظ في اعتلاء «علي » الشجرة معقل أبيه ، ومبادرته بصنع مقلاع ، إيحاء باستمرار الثورة التي يتوارثها الأبناء في لحظة استشهاد الآباء ، فالكاتب «يعتقد أن بالثورة وحدها يحصل الإنسان على ما يريد وأن طريق الخلاص الوحيد هو الكفاح من أجل تخليص الجزائر ، وتمزيق ذلك القناع الزائف الذي أسدله المستعمرون على ماضي الجزائر لكي تتعرف على طريقها الوحيد ، طريق الثورة المستمرة المتواصلة في عناد وإصرار » [362]. لقد راهنت المسرحية في بدايتها على علاقة الحب بين « الأخضر »

---

[360] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 90 .

[361] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص ص 94 ، 95 .

[362] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

رمز الثورة و« نجمة » رمز الوطن في إدارة الصراع ضد المستعمر ، ولكن في ختام مشاهدها تراهن على الوجود الحي للطفل « علي » الذي من صلب والديه يمثل وطنا في حالة ثورة مستمرة . إنه يعتلي الشجرة ويرفض النزول منها متشبثا بمقلاعه ومدية والده .

«نجمة : أنزل من هنا ! ألا تريد النزول ؟ هيا انزل .. واعطني هذه المدية !

علي : إنها مدية والدي .. إنها مديتي ..

نجمة : لماذا حشوت جيوبك بالنارنج ؟ ألق به إلى الأرض ! ألم أقل لك مائة مرة أن هذا البرتقال مسموم ؟ هيا .. إنزل ..

(يبقى علي فوق الشجرة ، يغرف برتقالات من جيوبه ، ويضعها في مقلاعه ، ويصوب باتجاه الجمهور . مطر من البرتقال في الصالة .. ينزل الستار الذي تنهال عليه ضربات المقلاع .. بينما يسمع صوت الجوقة يدمدم من بعيد :)

الجوقة : يا مجاهدي الجزائر

لا تغادروا معاقلكم »[363].

إنها الصيحة والنداء الذي يختم به الكاتب مسرحيته مؤكدا على أن سبيل الخلاص من الاستعمار إنما يكمن في الثورة فمضمون المسرحية « يلخص مأساة الجزائر بجميع أبعادها هكذا : كفاح وذود عن حياض الوطن وكرامته – تشرد ونفي واستشهاد ومقاومة ضارية عنيدة تواصل بها الجزائر كفاحها ضد المستعمر المستغل »[364].

الخصائص الفنية للمسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية

1 – الصـــراع

أ – تمهيد :

الصراع في المسرح ، هو بمثابة الروح من الجسد ، تمنحه الحياة والحركة والوجود، فبما أن الأصل في العمل المسرحي ، كونه حركة تؤدي لا حكاية تروى ، فإن «جوهر الموقف الدرامي كشفه عن صراع

---

[363] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 95 ، 96 .

[364] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

» [365] تنهض به الحركة والحوار ، فالمسرحية «تتناول أزمة أو حادثة من الأزمات والأحداث التي تعرض لحياة الشخصيات خلال قطاع محدود منها ولذلك ترتفع الستارة عن المسرحية الكلاسيكية والأزمة قد تجمعت عناصرها وتحددت أوضاعها ثم تسير الأزمة بأحداثها حتى تبلغ قمتها ويشتد اشتباكها ثم تأخذ في الانفراج والحل حتى تنتهي المسرحية »[366]، ولذلك كثيرا ما نقيس نجاح العمل المسرحي بمقدار قدرته على شد انتباه المتلقي إليه بوساطة ما ينسجه من صراع يتمظهر في حركة تطور الأزمات وتصاعدها حتى تصل الأزمة المركزية إلى ذروتها ، فيظل المتلقي مشدودا نحو الانفراج والحل .

« وأقرب تشبيه للصراع بين شخصيات العمل المسرحي هو المباراة التي ينشد فيها كلا الفريقين المنافسة والفوز ، والجماهير تقبل عليها متحيزة لأحد الفريقين. ولو تصورنا مباراة لا روح فيها للمنافسة والصراع الذي يدفع بالمتفرجين إلى التحيز لفريق دون الآخر ، فإنه من المؤكد أن الناس سوف ينصرفون عنها لخلوها من عناصر التوتر ، والترقب ، والجذب، والشد ،و التشويق»[367] .

إن هذه العناصر الأخيرة هي التي تحقق اندماج المتلقي في المواقف والاهتمام بالشخصيات حتى يصل إلى درجة التعاطف معها ، أو النفور منها ، فيفرح لسعادتها أو يأسى لألمها . « وفي سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاترا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة ، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها ، وكأنما الأحداث تنمو كالموجات الصغيرة المتلاحقة ، ما تكاد تختفي واحدة منها حتى تعقبها أخرى أكثر علوا وقوة حتى تنتهي إلى موجة كبيرة عارمة تتكسر على الشاطئ ، في ختام المسرحية » [368] .

ولأن الصراع جوهر الموقف الدرامي ، فإنه يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي ومقوماته ، فيمنحها الحركة والدلالة « ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخليا فحسب، ولا خارجيا تجريديا ، بل لا مناص من أن يكون حيا بواقع الملابسات والحدث »[369] ونظرا لهذه الأهمية الجوهرية التي يكتسبها الصراع في العمل المسرحي ، فإن «عزيزة ، محمد»[370] يوعز غياب فن المسرح في التراث العربي الإسلامي إلى غاية 1847 على يد مارون النقاش إنما يعود إلى افتقاد العقل العربي الإسلامي لعنصر الصراع في علاقة الفرد المسلم بنفسه وبمجتمعه وبوجوده ، ويحدد الباحث أربعة أشكال للصراع

---

[365] – تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، مصر 1976 ، ص 153 .

[366] – مندور ، محمد : المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2003 ، ص 79 .

[367] – غجاتي ، صورية : الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الأيديولوجيا والفن ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة 2003 ، ص81.

[368] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 1978 ، ص 43 .

[369] – هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2004 ، ص 571 .

[370] – ينظر : عزيزة ، محمد : الإسلام والمسرح ، ص 24 وما بعدها .

في أصول المسرح فيقول : « إذن ففي أصول المسرح اليوناني ، ولنقل أصول المسرح عامة يوجد مفهوم الصراع الذي يتخذ أشكالا عدة :

1- الصراع العمودي : في هذه الحالة الصراعية الأولى ، تواجه الحرية البشرية الإرادة الإلهية ، والمثال الأكثر انطباقا الذي يقدمه المسرح اليوناني بهذا الصدد هو (بروميثيوس المقيد بالأغلال) .

2- الصراع الأفقي : وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض، والمثال الأكثر صفاء على هذا الصراع هو (أنتجونا) .

3- الصراع الديناميكي : وفي هذه الحالة تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه . القدر، التاريخ المقدر والمعاش [هكذا] دراميا . ويظل خير مثال على هذا الصراع مسرحية (الفرس) الذين تقوقعوا على هزيمتهم وعلى دهشتهم من انهزام القدر .

4- الصراع الداخلي : وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة ، فهيجل يعرف القدر بأنه (الشعور بالوجود ، ولكن الشعور به بشكل عدائي) فالبطل المأساوي هنا يصل إلى التناقضات الداخلية التي تفجره وتوجه حدته نحو إكمال وجوده . فأوديب يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه . فهو الزوج – الإبن والولد – القاتل والضحية والجلاد » [371].

ويتفق « تليمة ، عبد المنعم » مع هذا التحديد المنهجي لأشكال الصراع ، غير أنه يربط بين سواد كل شكل منه بمرحلة معينة من تطور المسرح المتفاعل مع تطور المجتمع الغربي، فيرى أن « لكل مرحلة في تاريخ المسرح شكل صراع تحدده طبيعة العلاقات الاجتماعية في ذلك النظام ونوع النظرة إلى العالم – الثقافة – فيه ، فكان الصراع في المسرح اليوناني بين (الإنسان والقدر) . وعلى الرغم من أن هذا الشكل ثمرة للعلاقات العبودية في مجتمع اليونان الأقدمين ، إلا أنه كان تثبيتا لمكان الإنسان في مواجهة قوى خضع لها طويلا ... ومع تفتح الفردية البرجوازية ونموها عرف المسرح البرجوازي الشكل الثاني من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) وتبدى في صورة الصراع بين الواجب الاجتماعي والعاطفة الفردية في أعمال الرومانسيين الأوائل وفي صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب (الدراما الحديثة) في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومع عجز الفردية البرجوازية وانهيارها عرف المسرح البرجوازي الشكل الثالث من الصراع وكان (بين الإنسان ونفسه) وقد ظهر في تيارات العبث واللا وعي واللا معقول وعند السرياليين والوجوديين . وعلى هذا فإن العلاقات العبودية في المجتمع اليوناني القديم تفسر الشكل الأول من الصراع المسرحي ، كما أن العلاقات الرأسمالية البرجوازية الحديثة تفسر الشكلين الثاني والثالث . وهكذا يرتد الصراع في المسرح إلى الصراع في الحياة نفسها » [372]. إننا نلاحظ ضم الكاتب للصراع العمودي والصراع الديناميكي في

---

[371] – عزيزة ، محمد : المرجع نفسه ، ص ص 21 – 23 .

[372] – تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ص 160 – 161 .

شكل واحد على اعتبار أن إرادة القدر هي من إرادة الآلهة ونلاحظ أيضا ربطه بين شكل الصراع في العمل المسرحي وطبيعة الحياة والمجتمع الذي يتناوله مصداقا لمقولة : الفن مرآة المجتمع ، فكأنما شكل الصراع الذي تعبر عنه المسرحية ليس خيارا أراده الكاتب لعمله، ولكنه قدر محتم عليه . وحين نتأمل المسرح الجزائري المكتوب خلال الثورة التحريرية من خلال تصويره لصراع الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي تصويرا أملته واقعية هذا المسرح والتزامه بنضال الشعب وتضحياته . فإننا نجد أن الثورة قد عبرت عن إرادة التحرر في صراعها ضد إرادة العبودية التي يشخصها الاستعمار ، فإن ملحمية هذا الصراع متأتية من قوة الإرادة التي تحركه ذلك أنه و«مهما اختلفت مدارس الدراما الحديثة ، فهي تتفق في شيء جوهري ، وهو مفهوم الإرادة الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك صراع درامي »[373]. وإذا كان الصراع يقتضي الإرادة ، فإن الإرادة تتطلب الوعي لأن «الأصل الفلسفي هنا أن (قدر) الإنسان إنما تحدده إرادته الواعية ، فالإنسان قادر على تغيير العالم، لكنه لا يستطيع هذا التغيير إلا إذا فهم هذا العالم وأدرك قوانينه وتناقضاته ، والأصل الجمالي أن المتعة التي يمنحها المسرح للمتلقي هي متعة اكتشاف الحقيقة والوعي بها والمشاركة في التغيير »[374].

لقد حددت الثورة التحريرية القوتين الأساسيتين المتصارعتين على أرض الواقع . وهما الشعب الجزائري في طرف ، والاستعمار الفرنسي في الطرف المقابل ، ومن وحي هذا الصراع الواقعي استلهمت النصوص المسرحية الجزائرية إبان الثورة وهي على الخصوص : (أبناء القصبة) و(مصرع الطغاة) و(الجثة المطوقة) أشكال الصراع المعبر عنه ، ذلك أن موضوع الثورة يعكس إرادة التغيير الشامل لكل نواحي الحياة بمختلف مجالاتها فوجدنا في مسرح الثورة التحريرية كل أشكال الصراع المعروفة في أصول الفن المسرحي، ويمكن توضيح هذه الأشكال وتجلياتها كما يأتي :

ب – الصراع العمودي :

حيث تواجه إرادة الشعب المدفوع بوعي التغيير من أجل الحرية والاستقلال – تواجه – إرادة الاستعمار المكرسة للقهر والاستعباد وذلك انطلاقا من أن هذا الاستعمار قد حل محل الآلهة في الميثولوجيا اليونانية ، وفرض على الشعب المقهور دور بروميثيوس المقيد في الأغلال بجريمة النار التي تحدى الآلهة من أجلها ، وما النار إلا هذه الثورة التي تبلغ بالصراع بين الشعب والاستعمار محل الذروة القصوى ، إن هذا الطرح نجده بأكثر وضوح في مدلول مسرحية « الجثة المطوقة » حيث تقول « محمد خضر ، سعاد » : «وإذا كان المسرح اليوناني يستمد قوته من الأسطورة ، وإذا كان بروميثيوس

373 – رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ط2 ، دار العودة بيروت ، لبنان 1975 ، ص 196 .

374 – تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، ص 164 .

اليوناني ، يبحث عن النار ليقدمها للإنسان ثم يدفع ثمن ذلك ألما وموتا ، فإن بروميثيوس كاتب ياسين كان يعتقد أن بالثورة وحدها يحصل الإنسان على ما يريد ، وأن طريق الخلاص الوحيد هو الكفاح من أجل تخليص الجزائر » [375]. وحين نعود إلى منطوق النص المسرحي، فإننا نسمع أنين بروميثيوس وتأوهاته فيما يبوح به « الأخضر » من رحم المذبحة بشارع الوندال .

«الأخضر : وفي انتظار البعث . يجب علي – أنا الأخضر القتيل – لكي أنشر من وراء القبر ، وأقوم برثاء نفسي ، يجب علي أن أجمع في إلى مد الرجولة جزر الجماعة لكي تستطيع جاذبية القمر أن تجعلني أحلق فوق قبري في الأعالي ممتدا إلى أبعد مدى .. هنا أبدأ بإحصاء نفسي .. لم أعد انتظر النهاية .. نحن موتى .. إنها جملة لا تصدق .. لقد متنا قتلا » [376]

.

إنه يعبر من جهة عن صورة العقاب والعذاب الذي يلقاه الثائر على يد الاستعمار ، ويعبر عن تحديه لجلاده وقاتله من جهة أخرى ، وهي صورة تتناغم كليا مع تضحيات بروميثيوس وتحديه للآلهة ، وتتواصل هذه التحديات والتضحيات فتغطي مختلف مشاهد المسرحية في صراع عمودي متصاعد فيتحول الشعب كله إلى قرابين على مذبح الحرية هذا ما تعبر عنه الجوقة لسان الشعب :

«جوقة الرجال : (موجهة الكلام إلى النساء) :

لن نستطيع أن نطمئنكن أبدا

نحن آخر الفلاحين

الذين قدموا قرابين على هذه الأشجار » [377]

وعلى الرغم ما ترسمه المسرحية من مشاهد التسلط والقهر والجرائم التي يقترفها الاستعمار هذا الإله المتجبر الذي يكشف عن وجهه منذ البداية من خلال المجزرة التي اقترفها ليلا في حق الشعب، فلا يكون المشهد إلا للموت والدماء ، تعبيرا عن إرادة الإلغاء التي ينتهجها إزاء أي إرادة تحاول إثبات وجودها بمواجهته ، ولا يكون المخرج أمام « الأخضر » ورفاقه من الثوار سوى الهروب والاختباء عن عيون الاستعمار ، ومع ذلك تظل عيونه الكثيرة تترصدهم فيكون جحيم السجن وقهر التعذيب المبرح جزاء لهم بما اقترفوه من ذنب عصيان هذا الإله ، فلا يعدمهم كما فعل مع كثير من الأبرياء ولكنه يطلق سراحهم ليحملوا آلام التعذيب الموقع على أجسادهم رسالة تهديد للآخرين ، فنرى « الأخضر » وقد توحد تماما مع « بروميثيوس» حاملا رؤى التعذيب ، ورغم مشاهد الموت ونواح النسوة على فقدان أحبتهم إلا أن لهيب الثورة يظل مشتعلا يتوارثه الأبناء عن آبائهم بوفاء وإخلاص فنرى الإبن «

---

[375] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

[376] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 28 – 29 .

[377] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 83 .

علي » يعتلي شجرة البرتقال ويقتطع غصنا يصنع منه مقلاعا ويعلن مواصلة الثورة التي ورثها عن والده «الأخضر» تماما كما ورث مدينته ، فلا تكون خاتمة المسرحية إلا بضربات المقلاع ودمدمة صوت الجوقة: « يا مجاهدي الجزائر

لا تغادروا معاقلكم » [378].

إنها خاتمة لا تنهي الصراع ، ولا تدفع بعقدة المواجهة بين بروميثيوس والآلهة نحو الحل والحسم لصالح طرف معين ، ولكنها خاتمة مفتوحة على مزيد من الصراع الملحمي انسجاما مع قناعة الكاتب بأن الانتصار لا يكون إلا للثورة أولا ، وانتصار الثورة يكمن أساسا في استمرارها بأكثر قوة ، فكأنما المسرحية كتبت أساسا لهذا الغرض، ولذلك نلاحظ في الكثير من مقاطعها غلبة السرد على حساب الحركة المطلوبة في نمو الصراع وتطوره فالكاتب يدعونا من خلال المقاطع الشعرية المطولة على لسان شخصية «الأخضر» إلى الاندماج في حالته الوجدانية «وما كان للفنان أن يصوغ هذه الحالة الإنسانية للوجود الجزائري إلا بالشعر حيث يخلق التوتر الوزني والتصوير الداخلي هذه الحالة الدينامية العميقة بين الخاص والعام في شخصية الفرد والمواطن ، وكذلك الوحدة الدينامية العميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالأخضر ليس مجرد مناضل جزائري سقط في ساحة النضال وإنما هو البطل الشعبي في لحظة انبعاث ، حتى إذا سقط فإنه سيعود مرات ومرات » [379] إنه بروميثيوس يواجه قهر الآلهة في إصرار وكبرياء .

إن انتصار الثورة التحريرية هو ما تعبر عنه أيضا مسرحية « أبناء القصبة » ، فتضع عائلة « حمدان » في مواجهة الاستعمار ، وتراهن على مدى تقبل كل فرد من هذه العائلة الجزائرية لروح « بروميثيوس » في أعماقها ، فتتطور حوادث المسرحية في اتجاه أن تكشف الشخصيات عن موقفها الفعلي من الثورة ، ودورها الجهادي في مواجهة أشباه الآلهة التي ملأت الأرض استعبادا وبطشا ، فنلاحظ شعور الأبناء بأهمية النهوض بواجب المشاركة في تحرير الشعب، وسرعان ما يتحول هذا الإحساس إلى تأنيب للضمير جراء التقاعس ، فحلم الخلاص يراود العائلة، فيكشف الطفل « حميد » عن هذا الطموح في روايته لما رآه في منامه

«حميد : نمت كللي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمَّا لَه خرجو فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت .. ولما جاوا يلقوا علي القبض فطنتني مريم .. » [380]

---

[378] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 96 .

[379] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 280 .

[380] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 34 .

إن « حميد » وهو يتقمص روح « بروميثيوس » في منامه ، قد تبدت له الآلهة اليونانية في صورة « لاكوست » هذا القائد الفرنسي الذي يعتبر عراب السياسة الاستعمارية في الجزائر ، القائمة على الاستيطان والاغتصاب والتوسع على حساب الأهالي –كما تسميهم – وكل من يرفض هذه السياسة أو يحول دونها يكون مصيره القتل أوالتشريد والسجن والتعذيب ، ومع ذلك فلا مناص أمام « بروميثيوس » إلا أخذ النار ومواجهة الآلهة ، فتبرز المسرحية هذا الصراع العمودي وتحتفي بقيم التضحيات والبطولات وصور الفداء التي تبذلها الشخصيات بإيقاع ملحمي فياض ، من ذلك ما نلاحظه مثلا في الموقف البطولي الذي خاضه « عمر » لوحده وهو يواجه أكثر من عشرين شرطيا فرنسيا جاؤوا لاعتقال أخيه « توفيق » فضحى بنفسه لينقذ أخاه في معركة غير متكافئة لا يمكن سبر مدلولها إلا من خلال مقاربة روح « بروميثيوس » التي أصبحت تملأ جوانح « عمر » و غيره من الثوار .

«سي عمار : بصح راجل يا سي حمدان .. هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت
غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ماعندوش
وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعدما صاح تحي الجزائر .. تقول
حب يموت وما حبش يقبضوه حي .. حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كي المرة
على ما يقولوا .. سي حمدان راك تسمع فيا ؟

حمدان : إيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرأة قلت ؟

سي عمار : هذوا رجال . عندها ما ولدت الجزائرية يا سي حمدان أولادنا سواء هنا في العاصمة والا
في الجبال وإلا في كل بقعة عندهم ما داروا .. أنا نقولك الحق لو كان قبل الثورة كاش
واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشيء كنت نكذب » [381]

ولأن المسرحية لا تقتصر على تقديم نموذج فردي للبطولة ، فإننا نجد ظلال روح «بروميثيوس » مغروسة في أعماق كل فرد من عائلة « حمدان » وما يحيط بهم من مجاهدين ، فلكل واحدمنهم قصته في مواجهة الاستعمار ، وبالتالي بطولاته وتضحياته ، فالمسرحية تحاول أن تقدم صورة شاملة عن الصراع الملحمي الذي يخوضه الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ، صراع يكون فيه الاستشهاد صونا للحرية والكرامة خيارا بديلا عن العيش في ظل العبودية والقهر، هذا ما تكشفه « مريم » في تحديها لمغتصبيها في ختام المسرحية

«مريم (تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها) : يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة
مستقلة (وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الأخرى) .

[381] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 83 .

الأم : توفيق .. حميد بقيتوا أنتما ما تنسوش رسالتكم أولادي » [382]

وعلى غرار مسرحية : « الجثة المطوقة » ، لا تحسم مسرحية « أبناء القصبة » مواجهة بروميثيوس للآلهة ، فلأنها تحتفي بالثورة ، فإنها تحتفي بالمواجهة في حد ذاتها ، كما تحتفي بصور البطولات والتحديات ، أما أمر حسم الصراع فإن دعوة الأم لولديها « حميد » و«توفيق» بحمل الرسالة والمحافظة عليها رفقة الثوار كفيل بتحقيق الانتصار الفعلي في المواجهة القائمة بين بروميثيوس والآلهة . فكأن الصراع المستوحى من واقع الثورة كان يتنامى ويتطور ويغتني بالحركة داخل البناء الدرامي للمسرحية ، ولكنه في ختامها ينتقل من الفضاء الدرامي إلى مساحة الواقع الواقعي ، حقا إن الفن أو البناء الفني هو أرقى درجات الإيحاء والتوجيه ، ولكن لا يجب أن ننسى أن غرض المسرحية هو تعبئة الجماهير وتحريضها على الثورة وشحن المجاهدين بمزيد من روح التضحية والفداء فيتحقق لبروميثيوس انبعاثه من الواقع الفني إلى الواقع الواقعي ؛ وعليه مع ما في هذه النصوص من فن ، فإننا يمكن أن نضعها في دائرة أدب الحروب .

إن حلم الخلاص والتحرر من ربقة الاستعمار ، هو ما تفتتح به مسرحية «مصرع الطغاة» مشاهدها ، فيتجلى الاستعمار كلكلا جاثما على الصدر ، يكاد يخنق الأنفاس ، ونرى الوالد « الشيخ عارف » يبارك خطوات ولديه « البشير » و« رحمة » ، فيدفع بهما ويحثهما على مواجهة بعبع الاستعمار في صورة تعكس قيم التحدي وإرادة التغيير .

« الأب : أنا أعرف أنك وزملاءك في عمل عظيم .. وأعرف أنكم مقبلون على أمر خطير .. وإنني أبارك هذا العمل من كل قلبي .. ولكن الذي يؤلمني هو أنني لن أحضر وأشاهد ثمرة هذا العمل .. و..

رحمة (تقاطعه) : لا تقل هذا يا أبي .. هون عليك ..

البشير : يجب أن تعيش .. هذه خيالات يا أبتي ؟!

الأب : أواه !! إنني سأموت ولا أشاهد نتيجة كفاحكم المجيد .. رباه ؟! ساعة من العمر فقط لأرى فيها بعيني علم الجزائر يخفق في الفضاء حرا شامخ الأنف .. ثم أموت مطمئن البال .. ؟! » [383] .

فالطابع التفاؤلي جلي في إدارة إيقاع الصراع الدرامي الذي تبرزه المسرحية ، فالكاتب ينتصر منذ البداية لإرادة « بروميثيوس » في مواجهة الآلهة ، إنتصار يمجد كل حركة يقوم بها الثوار تحضيرا لاندلاع الثورة حتى إذا ما حانت لحظتها كانت النار بين أيدي « بروميثيوس » يفتدي بها نفسه قربانا

---

[382] – رايس ، عبد الحليم : المصدر نفسه ، ص 90 .

[383] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 7 .

على مذبح الحرية ، ولذلك جعل الكاتب كلمة السر بين الثوار هي : «النار للفجار »[384] هذه النار التي أخذها « بروميثيوس » من عربة الآلهة ، ومنحها للإنسانية مضحيا بنفسه في سبيلها ، هي ذات النار التي تحسم صراعه ضد جبروت الآلهة وتسلطها ، فكانت عبارة « النار للفجار » إيحاء بقوة الثورة وعظمة التضحيات المبذولة في سبيل انتصارها ففي لحظة إعلان الثورة يتجمع الرفاق بقيادة « البشير » ليتعاهدوا على الموت من أجل الوطن ورفع العلم المقدس عاليا ، وتتجسد إرادة (رد الفعل) من خلال شخصيات النص المسرحي على النحو الذي نقرؤه في المقطع الآتي :

« البشير : هذا عهدنا .. وهذا رمزنا .. وهذا وفاؤنا .. كلنا للثورة .. كلنا للعلم .. كلنا للجهاد .. إننا نشعل الفتيل اليوم .. سنفجر طاقة الشعب لتحرق الأعداء .. سينطلق الشعب الجزائري من عقاله .. إلى النضال .. إلى الحرية

الرفاق : إلى النضال .. إلى الحرية ..

البشير : إن ساعة إشعال الثورة الواحدة بعد منتصف الليل .. ليلة أول نوفمبر .. واللقاء في الجبال .. إلى الجهاد »[385]

إنها لحظة تختصر في حياة « بروميثيوس» تحديه للآلهة بتقديم النار لبني الإنسان وتضحيته بنفسه ، ثم قراره تحطيم الأغلال التي تقيده ، واستعمال النار لينطلق الشعب من عقاله فيحرق العدو ، والذي أمعن الكاتب في تصوير جبروته ، فهو يقتل الأبرياء ويعذب السجناء ويلاحق الثوار ، ولا يعرف إلا لغة القهر وسفك الدماء .

«المدير (بغضب) : إنكم جميعا لستم أهلا إلا لهذا .. (يخرج مسدسه ويطلق النار على الشاب وهو يصيح) هذا جزاؤك أيها الأحمق .

الشاب (يلفظ أنفاسه) : مرحبا بالموت من أجل الحرية ...

المدير (للشرطة) : هكذا يجب أن نعاملهم جميعا .. إنهم يتحدون قوتنا فلنذقهم عذابنا .. أطلقوا النار على كل من تحدثه نفسه بالتمرد علينا .. يجب أن يبقى حضور فرنسا مستمرا في الجزائر الفرنسية إلى الأبد .. اسرعوا بهذا الكلب ألقوا جثته في الجب .. إن منظره يبعث التقزز في نفسي .. عجلوا !! »[386].

فالمشهد يكشف مقدار ما أصاب سلطة الاحتلال من ذهول وصدمة وجنون بمواجهة ثورة الشعب ما جعلها « تلجأ إلى طريقتها المعهودة في الانتقام ، وتمتد يدها إلى كل جزائري مهما كانت صلته بالثورة ، ومهما أختلفت سنه ، وتمعن في الجميع تعذيبا وقتلا وتمثيلا وتلقي بجثثهم في بئر أعدت

---

384 – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 16 .

385 – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 39 .

386 – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 53 .

لهذا الغرض ، وقد بلغ الجنون بالسلطة إلى حد أنها ألقت القبض على الأحدب نفسه عندما أطل بوشاية جديدة وألحقته بالمعتقلين لأنها فقدت الثقة في الجميع وفي كل جزائري مهما أبدى من ضروب العمالة والخيانة » [387]. وإذا كان «كاتب ياسين » في « الجثة المطوقة » و« رايس عبد الحليم » في «أبناء القصبة » لم يحسما الصراع ، وتركا نهاية مسرحيتيهما مفتوحة على واقع الثورة وواقع الصراع الذي يجري في ميدان المعارك ، فإن «الركيبي عبد الله » على العكس من ذلك قد سارع إلى حسم الصراع لصالح الثوار حيث يقومون بمهاجمة مركز مديرية الأمن وتحرير السجناء والقضاء على آخر معتقلات الاستعمار . «وفوق أشلاء الطغاة وعلى مصرعهم رفرف العلم الجزائري الذي كان يمسك به الدكتور أحمد يقدمه مهرا لحبيبته»[388] ويعلق الكاتب على هذه النهاية فيقول : « لقد كتبت هذه المسرحية مدفوعا بحماس وطني فياض ، ورغم أنني نشرتها سنة 1959 وكنت ما أزال بعد شابا في العمر وفي تجربة الكتابة ، إلا أن إيماني كان قاطعا بانتصار الثورة ، لقد كتبتها بإحساس المجاهد أكثر من صنعة الفنان » [389] ، ونعتقد أن النبرة التفاؤلية التي طبعت نهاية الصراع في هذه المسرحية ، إنما تعود إلى وظيفة المسرح في تلك الفترة من تاريخ الجزائر ، وهي وظيفة توعية وتجنيد وتعبئة وتحريض فعندما تبرز المسرحية انهزام الطغاة واندحارهم فإنها بذلك تبشر الثوار بقرب النصر فتشحنهم بمزيد من الشجاعة والتحدي « ولما كانت الثورة في حقيقتها تغييرا شاملا لكل أشكال السلوك السائد فإن الأدب فيها لم ينع الواقع المؤلم والظرف القاسي وشقاء الإنسان فقط ، إنما تعدى أداؤه إلى بث شحنات التفاؤل التي سرت في روح الشعب مسرى الدم في العروق وهو دم جديد أعاد الأنفاس والحياة لكل شيء » [390] . غير أن انضواء المسرحية تحت سلطة الخطاب السياسي المطلوب ، قد أثر سلبا على نمو الصراع وتطوره فوجدنا فيها كثيرا من المشاهد الرتيبة حيث يغيب الصراع الحركي ويحل محله الصراع التجريدي وخاصة من خلال المناقشات الكثيرة بين الشخصيات في الفصل الثاني والفصل الثالث ، حتى ليكاد الصراع المركزي ينحرف من صراع الشعب ضد الاستعمار إلى صراع « الدكتور أحمد » من أجل « رحمة » . وهذا ما جعل « بوطابع العمري» [391] يرى بأن « مصرع الطغاة » تفتقد إلى وحدة الموضوع وعدم تحديد الشخصية البطلة إضافة إلى احتوائها على صراعين متداخلين وإدخال العام التاريخي في إطار الخاص المسرحي.

---

[387] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس ... » ، مجلة الثقافة ، ع 96 ، ص 27 .

[388] – الجابري ، محمد الصالح : المرجع نفسه ، ص 27 .

[389] – الركيبي ، عبد الله : حوار هاتفي بتاريخ 2005/12/15 .

[390] – طبجون ، رابح : « مدارات الممارسة والتظير في نقد الفن المسرحي الجزائري ... » مجلة منتدى الأستاذ ، ع 1 ص 119 .

[391] – بوطابع ، العمري : المسرح الجزائري " 1938 – 1966 " دراسة فنية نقدية ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر 2001 ، ص ص 103 – 104 .

وهكذا فقد حفل مسرح الثورة التحريرية بتوترات الصراع العمودي ، معبرا عن شجاعة الشعب وبطولاته وتضحياته في سبيل انتزاع حريته من براثن الاستعمار ، مستلهما في ذلك ومتمثلا لنموذج أسطورة « بروميثيوس » الذي واجه الآلهة وصارعها مضحيا بنفسه من أجل تحقيق الحرية الإنسانية ، واضعا بذلك حدا فاصلا للقهر والعبودية.

ج . الصراع الأفقي :

إن الثورة وهي تنشد التغيير الشامل بوساطة الكفاح المسلح الذي يخوضه الثوار ضد الاستعمار ، فإنها تحتاج في الوقت ذاته إلى تغطية شعبية تسندها وتمدها بالطاقة الحيوية الكفيلة بتحقيق الانتصار ، من هنا تواجه الثورة جبهتين يتجه الصراع في الأولى عموديا نحو الاستعمار ذاته ، قصد القضاء عليه ، في حين يتجه في الثانية أفقيا نحو المجتمع الذي يحتضن الثورة قصد تعبئته وتحريضه وتجنيده لتوحيد إرادته بإرادة الثورة فتكسب بذلك مدلولها الشعبي العارم فلا تكون ثورة نخبة أو شريحة أو مجموعة خارجة عن القانون كما كان الاستعمار يدعي ، ولكنها ثورة شعب بأكمله نهض ليصنع مصيره بيده، ولذلك نجد مسرحية « مصرع الطغاة » تخصص الفصل الثاني بأكمله لإبراز الصراع الأفقي الذي يخوضه قادة الثورة من أجل توعية وإقناع الشعب بالانضمام إلى صفوفهم ، فلا يجدون الطريق إلى هذا التجنيد الشعبي معبدا ، بل تواجههم صعوبات وموانع كثيرة ، فبقدر ما يجتهدون في إقناع شرائح المجتمع بضرورة اندلاع الثورة المسلحة وانخراط الجميع فيها ، هناك من يتحرك في الاتجاه المعاكس بالدعوة إلى إبقاء الأوضاع كما هي وزرع بذور الفشل والفتور والتراخي في المجتمع وبذلك يتسنى لهم تثبيط العزائم والاستسلام للوضع القائم . إننا نجد في المجتمع عدة نماذج بشرية تحاول القيام بهذه المهمة القذرة منهم الخونة الذين باعوا ضمائرهم فتعاونوا مع الاستعمار على حساب شعوبهم أمثال شخصية « الأحدب » في « مصرع الطغاة » و« طاهر » وبائع البرتقال في « الجثة المطوقة » و«رجال الحركة » [392] الذين وجدناهم في « أبناء القصبة » ، ومنهم ساسة قدماء تخلفوا عن ركب تطور المجتمع أمثال شخصية «فرح » في «مصرع الطغاة » و«المحامي » في « الجثة المطوقة » وبقدر ما يعمل قادة الثورة على توعية وإقناع شرائح الشعب بالثورة وخاصة الشباب لانتشاله من براثن التيه والضياع ، وغرس الأمل في نفوسه من خلال تجنيده في صفوف الثورة ، بقدر ما تتحرك القوى المناهضة لأي عمل ثوري قصد زرع اليأس والقنوط والشك وبالتالي تثبيط العزائم ، فيبلغ الصراع ذروته حتى ليكاد الثائر أن يقتل

---

[392] – « كان يطلق الحَرْكي على كل شخص التحق بصفوف العدو في صورة من الصور ، وأصبح يساعد على كشف عورات المجاهدين والمناضلين ، والحركي خائن من الدرجة القصوى ، كانت الثورة تحكم عليه بالإعدام . والحركي لفظة شعبية جزائرية نسبة إلى (الحركة) بفتح الحاء المهملة وسكون الراء و(الحركة) أو (رجال الحركة) كانت تطلق على الذين يحملون السلاح من الجزائريين لمساعدة الفرنسيين جيشا ومخابرة على ملاحقة الوطنيين واضطهادهم أو قتلهم ... » .

* ينظر : مرتاض ، عبد الملك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954 – 1962 ، منشورات م.و.د.ب. في الحركة الوطنبة وثورة نوفمبر 1954 ، المطبعة الحديثة للفنون المطلعبة ، الجزائر ، ص ص 43 – 44 .

السياسي المناوئ لقيام الثورة ، ذلك ما نجده في مسرحية «مصرع الطغاة » عندما يستفحل النقاش بين «البشير » قائد الثورة و«فرح» نموذج السياسي المتخلف عن الثورة ، والملاحظ أن مشاهد الفصل كلها تجري في مقهى شعبي دلالة على أن هذا الصراع الأفقي بين الفكر الثوري والتفكير الاستسلامي قد عاشه الشعب وعاينه ، ففضاء المقهى هو فضاء التواصل والتفاعل الشعبي.

«البشير : متى .. متى يفهم الشعب ؟! أحتى يرث الله الأرض ومن عليها ؟! أم حتى يقول الاستعمار : (إنني راحل اليوم ،. فاحكموا بلادكم .. فأنتم فيها أحرارا؟!) يا لها من فلسفة جديدة .. ما شاء الله !!

فرح (مقطبا) : إنني أعرف الشعب أكثر منكما .. فلم تعرفا نفسيته كما ينبغي .. فشعبنا غير مستعد الآن لأي عمل .. دعوه يستيقظ إنه لا يؤمن بأفكاركما الطائشة .. إنه لا يؤمن بشيء أبدا .. هذا هو الواقع !! » [393] .

ومن ذات الفضاء المكاني أي المقهى الشعبي ، يصور « كاتب ياسين » في «الجثة المطوقة» هذا الصراع الأفقي الذي شهدته الثورة التحريرية وخاصة في سنواتها الأولى بين الثوار ومنظومة الخضوع والاستسلام التي طبعت حياة المجتمع الجزائري ، فيصارع «الأخضر » ورفاقه هذه المنظومة ، وينشطون لإقناع شرائح المجتمع بالانضمام إلى صفوف الثورة ، فينبري لهم «طاهر » و« المحامي » الذي نراه يخيفهم بإبرازسطوة إدارة الاحتلال وتسلطها وتعسفها في تطبيق القوانين على كل من يخرج عن طوعها

«مصطفى : يخيل إلي أيها الأستاذ، لدى سماعك ، بأنه سيحكم علينا جميعا ، عاجلا أو آجلا .

المحامي : آه يا بني .. لقد فهمتني .. إن القانون يهددنا دون توقف . وهو يشعرنا بوجوده بمثل هذه الأحكام ، ومع ذلك فالقانون لا يصيب الجماعات والكتل أبدا . إنه ليتركنا نعيش في خضوع ، مادمنا نعيش كتلة واحدة . ولكن ، إذا ما بدا لساخط – ويا لسوء الطالع – إن

طاهر : مرحى .. أيها الأستاذ .. علمنا . زدنا معرفة » [394] .

والملاحظ في مثل هذا الصراع الأفقي ، أنه إذا كان للمنافحين عن مشروع الثورة قوة الأسباب والذرائع التي يستعملونها في إقناعهم لشرائح الشعب والمجتمع ، فإن الداعين إلى الخنوع والاستسلام – يجتهدون هم أيضا في اختلاق المبررات التي يخفون بها عجزهم وجبنهم حتى أن حسم الصراع يكاد يجري على مستوى صدقية حجج كل فريق أو على مستوى مدى قوة الخطاب الذي يستعمله ، فالخطاب الثوري يبرز صور القهر والظلم الذي يقترفه الاستعمار في حق الشعب ، وبالتالي يمجد الحرية والعدالة والحياة الكريمة ، في حين يراهن الخطاب الاستسلامي على الترهيب من بطش الاستعمار

---

[393] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 25 – 26 .

[394] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 64 – 65 .

وضعف قوة الشعب ، ولا يتورع هذا الخطاب حتى في استدعاء صور التضحيات التي بذلت دون جدوى ، هذا ما يبوح به « طاهر » في محاولة منه لإضعاف عزيمة الثوار :

«طاهر : في بلد الشقاء هذا .. تسيل الدماء كل عشر سنوات .. لقد رأيت كثيرا من الصبية الأغرار المشتعلين حماسة مثلكم .. يركضون دائما نحو الانكسار . ألا خبروني ماذا استطعتم أن تصنعوا أنتم وأعلامكم أمام المدافع الرشاشة ؟ جميع الانتفاضات تهدأ بنفس السرعة التي يهدأ بها عويل الأطفال . تدمر بيوتنا المدافع، ويقبل رجال الجيش والجيش المحلي يعززون الشرطة .. إنهم يجلدونكم ، يهينونكم إنهم يسوقونكم إلى العمل بالقوة .. إنهم يطلقون النيران على مواكبكم اللعينة .. وكل ذلك ينعكس بلاؤه على أبرياء »[395].

إن اصطدام الخطابين بقوة ، قد منح الصراع الأفقي حرارة وحيوية ، فشد المتلقي لأن الصراع ينمو بشكل منطقي فبقدر ما يجذبنا تطوره العمودي ، يشوقنا امتداده الأفقي ، فنقتنع بالخطاب الثوري انطلاقا من وعي الخطاب الاستسلامي .و هذا عكس ما طرحته مسرحية «أبناء القصبة » حيث أنها كادت تغفل الصراع الأفقي تماما فشخصياتها لديها قابلية منذ البداية لاحتضان الثورة ، بل إنها تسعى للانخراط فيها ولا تبدي أي اعتراض عليها ، بل نرى الشخصيات قلقة ومتوترة بسبب تأنيب الضمير جراء الإحساس بعدم الاحتضان الكلي والفعلي للثورة ، فوجدناها تسارع إلى الانخراط في الصراع العمودي بعد أن حسمت ومنذ البداية صراعها الأفقي ، لكن الأمر يختلف تماما في « مصرع الطغاة » حيث بالإضافة إلى « فرح » فإننا نجد « الأحدب » هذا الخائن الذي يتعاون مع الاستعمار ضد مجتمعه ، فيعمل جاسوسا يرصد أخبار الثوار وينقلها إلى دوائر الاحتلال فكان نموذجا صادقا لشريحة من المجتمع لجزائري إختارت الاستسلام والعمالة على حساب الثورة والشرف ، فكانت نهايته منبوذا من طرف إدارة الاحتلال ومن طرف الثوار على حد سواء .

«رحمة (للأحدب): ابتعد من هنا أيها الخائن .. لا تقترب منا .. إن رائحة الخيانة تفوح منك .. إنك تدنس بقربك طهارة الوطنية المقدسة .. إنه لا مكان للخونة في صفوف أبناء الجزائر الأحرار .. إذهب إلى أسيادك الآن .. لقد لفظوك كالنواة بعد أن أكلوا منك وشبعوا .. فماذا ربحت من هذا ؟! لا شيء سوى الخزي والعار .. أغرب عن وجهينا أيها المارق الخائن .. » [396].

وإذا كانت خاتمة « الأحدب » هي القتل على يد « رحمة » في صورة تبرز محاكمة الثوار للخونة والعملاء وكنسهم من العيش بين أفراد المجتمع ، فإنه على العكس من ذلك تماما نجد «كاتب

---

[395] - كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 36 .

[396] - الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 66 .

ياسين » يصدمنا بأن جعل الخائن « طاهر » يقتل قائد الثوار « الأخضر » في مشهد نرى فيه غدر الخيانة يقضي على رمز الثورة ، وكأن الكاتب هنا يرفض الطرح الحالم للصراع الذي حسمه « الركيبي » لصالح الانتصار الناصع لبياض الثورة ويراهن على التنبيه إلى الخطر الداهم الذي يتهددها ممثلا في هؤلاء الخونة والعملاء الذين يرمز إليهم « طاهر » . إنهم الخطر الحقيقي الذي يترصد الثورة أكثر من خطر الاستعمار ذاته ، فكاتب ياسين أكثر من ذلك أظهر في مسرحيته شريحة الفرنسيين المتعاطفين مع الثورة من خلال شخصية « مارغريت » ، ولكنه أكد على أن العدو الحقيقي للثورة يكمن في بعض أبناء المجتمع الجزائري ذاته ولذلك فإن الصراع الأفقي هو الذي يحسم الصراع العمودي على اعتبار أن منبت الثورة وقوتها هو المجتمع الذي يحتضنها ابتداء وانتهاء .

د. الصراع الديناميكي :

لقد عمل الاستعمار الفرنسي على إخضاع الشعب الجزائري بوساطة سياسة التجهيل التي انتهجها فحرم الناس من التعلم وعلى العكس من ذلك حصرهم في حالك الجهل كي يضمن تبعيتهم وخضوعهم ، ثم شجع الطرقيين ليشرعوا من الدين — بعد تحريفه سننا وفرائض تعطي للاستكانة مدلولات العبادة ، فتغلغلت النزعة القدرية في أعماق الناس وأخذ الاستعمار صفة القدر المكتوب الذي يتطلب من المسلم الخضوع له وتقبله عن رضى وطيب خاطر وفي هذا المقام ينقل لنا (تركي ، رابح عمامرة) نصا للإبراهيمي ، محمد البشير الذي يقول : «كان من نتائج الدراسات المتكررة — للمجتمع الجزائري — بيني وبين ابن باديس منذ اجتماعنا في المدينة المنورة – أن البلاء المنصب على هذا الشعب المسكين — آت من وجهتين متعاونتين عليه ، وبعبارة أوضح من استعمارين مشتركين يمتصان دمه ، ويتعرقان لحمه ويفسدان عليه دينه ودنياه :

1- استعمار مادي هو الاستعمار الفرنسي الذي يعتمد على الحديد والنار

2- استعمار روحاني يمثله مشائخ الطرق المؤثرون في الشعب ، والمتغلغلون في جميع أوساطه المتجبرون باسم الدين المتعاونون مع الاستعمار — عن رضى وطواعية — وقد طال أمد هذا الاستعمار الأخير حتى أصبح يتألم ولا يبوح بالشكوى ، أو الانتقاد خوفا من الله بزعمه ، الاستعماران متعاضدان ، يؤيد أحدهما الآخر بكل قوته ، ومظهرهما معا : تجهيل الأمة لئلا تفيق بالعلم فتسعى في الإنفلات »[397]، وهكذا فقد سعت الطرقية إلى زرع فكرة أن الاستعمار قضاء وقدر محتوم من الشرك عدم التصديق به ومن الكفر محاربته ، فشاع التفكير الخرافي في أوساط الشعب ، وغابت الإرادة في الصراع من أجل الخلاص والفكاك من براثن هذا القدر التعيس ، وفي سياق الحرب المعلنة على الطرقية وعلى هذه النزعة القدرية الخطيرة ، اتجهت جهود المصلحين والمثقفين والأدباء نحو تحريض « أوديب » على مواجهة

[397] – تركي ، رابح عمامرة : الشيخ عبد الحميد بن باديس ... ، ص 338 .

قدره ، فالصراع ضد النزعة القدرية وما يشوبها من استكانة واتكالية وخضوع ليس بأقل أهمية من الصراع ضد الاستعمار في حد ذاته « لعمرك أن الطرقية في صميم حقيقتها احتكار لاستقلال المواهب والقوى ، واستعمار بمعناه العصري الواسع ، واستعباد بأفضع صوره ومظاهره » [398]. ولذلك فإن الثورة التحريرية قبل أن تحسم صراع الشعب ضد الاستعمار ، كانت قد حسمت بالتوازي صراع إرادة التغيير ضد النزعة القدرية في أوساط الشعب . إننا نلاحظ «كاتب ياسين » في مسرحية « الجثة المطوقة » يحرض على إرادة التغيير مناهضا الاستكانة والخضوع ، وذلك على لسان الثائر « مصطفى » في خطاب موجه إلى المتقاعسين من القدريين والمستكينين ، جيل الآباء الإنهزاميين :

«مصطفى : أنتم أيها الآباء المتقاعسون المتخلفون . الذين تخونون الأجداد .. أنتم تظنون أنكم تؤمنون آخر أيامكم بإرسالنا إلى ورشات العمل .. إلى المدارس التي يطردنا منها باستمرار أولئك الذين استطاعوا أن يجعلوا من نيركم ، من عبوديتكم شيئا عزيزا على قلوبكم .. إنكم تعجبون بالقوة ، بمظاهر الأبهة ، بأسلحة المرتزقة والمأجورين التي انتصرت على أجدادنا وأجدادكم .. لم يعد للنضال أي معنى في نظركم . فماذا يعني كل ذلك ؟ هل يعني إلا أن نفوسكم الخانعة قد قادتكم إلى عار الانسحاق الذي تتقبلونه بغبطة ؟ لقد قادتكم إلى أن تغذوا أحلامكم العبودية حتى على أكتاف أبنائكم .. تحذون بذلك حذو الغاصبين .. المتسلطين على رقابكم .. هم أيضا يظنون أنهم يحبونكم بسلامة طوية .. (إن الحثالة دائما سليمة الطوية) ما داموا يعيشون على كدكم ويشركونكم في خزيهم . وهم يحملون الشعور بأنهم ليسوا إلا آباء موجهين .. يا للآباء الموجهين !. ولكن ثقوا بأنكم ستكونون آخر المخدوعين إن أبناءكم ، على الرغم منكم ، قد شبوا في الشارع .. لم يكن الوقت كافيا لترويضهم على النير . إنهم يرونكم تنفقون بسرعة حاملين معكم أحلام الهدوء والاستكانة .. لن نعمل بعد اليوم (لأواخر أيامكم) لن نعمل لأواخر أيام الخدم ، والعبيد » [399].

فالصراع ضد القدر الأعمى الذي ارتضاه بعض الجزائريين المنخدعين بسلطة النزعة القدرية، هو ما يعبر عنه الكاتب منبها إلى أن الاستعمار ليس قدرا محتوما وأن مصير الشعب الجزائري بين يدي أبنائه أمثال هذا الجيل من الشباب رفاق « الأخضر » الذين عقدوا العزم على القطيعة مع استكانة جيل الآباء ، وعلى تغيير القدر التعيس الذي يئن الشعب تحت نيره ، إننا نجد « رايس ، عبد الحليم

[398] – الابراهيمي ، محمد البشير : سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المنعقد بمركزها العام نادي الترقي بالجزائر العاصمة ، سنة 1935 ، ط2 ، دار الكتب الجزائر ،1982 ، ص 34 .

[399] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 35 – 36 .

» يعبر عن هذه الفكرة من خلال حوار الأب « حمدان » مع ابنه « حميد » فيكشف عمق الصراع بين جيل الآباء المشدودين إلى الفتور والقدرية وجيل الأبناء المتحمسين للثورة وتحقيق التغيير .

«حمدان : يفرج ربي يا وليدي ..

حميد : يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول : تسبب يا عبدي وأنا نعينك .. لكن الجيل امتاعكم ما سببش كنتو لاهيين البعض بالسنيترة والبعض بالسفنجة والآخرين القصبة والقعدات «[400].

غير أن الكاتب لا يمعن في إظهار عمق هذا الصراع الديناميكي ، إذ سرعان ما ينبري على لسان « حمدان » للدفاع عن نضالات وتضحيات جيل الأجداد والآباء من خلال المقاومات التي خاضوها ورعاية جذوة النار التي تسلمها عنهم جيل نوفمبر 1954 ، فيزول الصراع الديناميكي من مشاهد المسرحية ليحل محله الصراع العمودي حيث تندفع الشخصيات نحو تمثل قيم الثورة والانخراط الفعلي فيها ضد الوجود الاستعماري ، وهو نفس التناول الذي تقدمه مسرحية «مصرع الطغاة » فالكاتب لا يولي الصراع الديناميكي اهتماما ، فحتى شريحة الشباب في المقهى وهي تعبر عن ضياعها في شرب الخمر ولعب (الدومينو) فإنها لا تتوانى في إدانة الواقع الذي تعيشه فتكشف عن وعي ثوري جاهز واستعداد قبلي للانخراط في صفوف الثورة ، وهذا ما أغرق الصراع الدرامي في نغمة خطابية أفقدته التشويق والإقناع ، ولربما يكون ذلك بسبب رغبة الكاتب في إيهامنا بأن الفضاء الجزائري كله فضاء ثوري لم يعد فيه أي مجال للنزعة القدرية وللرضا بالاستعمار وبالتالي الاستكانة والقبول بالقدر والنصيب . لقد كاد الصراع الديناميكي يفقد حضوره بسبب غياب شخصيات تمثله وتبرزه ، لولا تلك التقنية العالية الجودة والتي استخدمها « كاتب ياسين » في المشهد الختامي لمسرحية «الجثة المطوقة » حيث جعل الطفل « علي » يعتلي شجرة البرتقال ويقتطع منها غصنا يصنع منه مقلاعا وبوساطته يمطر الجمهور بالبرتقال المسموم في حين يدمدم صوت الجوقة من بعيد :

« يا مجاهدي الجزائر لا تغادروا معاقلكم » [401]

ففي هذا المشهد نلاحظ أن الكاتب قد حطم « الجدار الرابع » [402] وفرض على الجمهور تشخيص دور في البناء الدرامي للمسرحية ، وهو دور المستكينين الخانعين الحاضنين لسطوة القدر عن رضى وطيب خاطر ، ولذلك يقصفهم الطفل بالبرتقال المسموم من مقلاعه لعلهم ينتبهون إلى واقعهم

---

[400] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 15

[401] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 95 – 96

[402] – حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية بين الممثلين والجمهور ، ومن خلال هذا الحائط المتخيل يشاهد المتفرجون الحوادث الممثلة على المسرح وكأنها نسخة من الحياة ليعطي إحساسا إيهاميا بالواقع ، ولكن المسرح الملحمي لبرتولد بريخت حطم هذا الحائط الوهمي لكي يظل المتفرج في حالة يقظة تامة .

المـزري ، فيغضـبون وينهضـون بـالثورة إلى تغيـير مصـيرهم ، فالكاتـب هنـا يؤكـد علـى حركـة الصـراع الديناميكي ، وينقل الثورة من الفضاء الفني إلى الفضاء الواقعي ما دامت الغاية تحريض المتلقي وشحنه وليس إيهامه وتطهيره .

هـ. الصراع الداخلي :

تراهن مسرحية « أبناء القصبة » على كشف مدى تغلغل الثورة في أعماق عائلة «حمدان» ، وبالتالي فالمسرحية تقيم تجربة مختبر إذ تضع العائلة بمواجهة حضور الثورة وثقلها ، ثم تتبع بمنهج واقعي ردود أفعال أفرادها ، فترصد أحاسيسهم وتشوقنا إلى معرفة مواقفهم ، فينهض الصراع الدرامي ويتطور معبرا عن حالة القلق والتوتر الذي تكابده الشخصيات وهي تطالب نفسها بإظهار مواقف جهادية تمنع عنها الإحساس بالخيانة والجبن ، والتقاعس . وتضمن لها الانسجام مع ذاتها الجزائرية في النهوض بواجب المشاركة في الثورة التحريرية على غرار مختلف شرائح الشعب . فالكاتب منذ البداية يضع شخصياته في عمق الصراع إزاء واجب تحرير الوطن ، وما يقتضيه ذلك من تحديات وتضحيات وصور الفداء والكفاح وبالتالي الانخراط في الثورة ، والملاحظ أن هذا الصراع تكابده العائلة ككيان اجتماعي واحد ، ويكابده أفرادها كذوات مستقلة لها شخصيتها ومنطقها فيتجلى الصراع الداخلي على مستوى كيان الأفراد من جهة وعلى مستوى العائلة من جهة أخرى ويتقاطع المستويان فيذوب الخاص في العام لتصوير حالة نفسية واحدة . تتجلى من خلال تعبير « حميد » في حواره مع الوالد عن عمق الصراع مع الذات مبرزا حالة القلق وتأنيب الضمير أمام واجب المشاركة في الثورة .

«حمدان : على حسابك أنت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين .. لالا يا وليدي كاين اللي متكلفين بالسياسة وهذا ملزوم ..

حميد : ولكن يا للأسف احنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أُنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني ، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم .. عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق .. هذاك شرطي .. شرطي عند فرانسا ومن قال اللي ما راهش يعذب اخواته في دار الكوميسار .. » [403].

إننا نلاحظ استعمال ضمير « نحن » في الخطاب ، لأن رهان الصراع غير مطروح على مستوى الفرد فحسب ، ولكنه مطروح على مستوى شرف العائلة كلها وهي تشعر بعظمة الواجب وثقله ، وهو ما زرع حالة الشك بين الأبناء . لأن كل واحد منهم أصبح يرتاب في موقف أخيه ولا يستطيع في

[403] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 16

الوقت ذاته المجاهرة بموقفه ، وفي غمرة هذا الصراع يصرخ الأب متألما لأن الاستعمار فرق أبناءه ، حالما بأن الثورة توحدهم :

«حمدان : من صغرهم وهما كي القط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا ، ولدتي العديان يا يمينة .. »[404]

إن مسرحية « أبناء القصبة » تمتطي هذا الصراع في طريق ذروة الشك لتصل بنا إلى منحدر اليقين ، وإذا كانت العائلة قد هبت لنجدة المجاهدة « ميمي » المطاردة من قبل العساكر الفرنسيين ، فآوتها وأنقذتها من بطشهم ، فإن الصراع الداخلي يزداد توتره بعد بروز هذا الموقف الثوري ، فحتى « مريم » أصبحت تكابد واجب المشاركة في الثورة ، ولا تتورع عن إظهار غيرتها من وفاء « ميمي » للوطن وشجاعتها في مواجهة الاستعمار

«مريم : نتأسف اللي راني متزوجة وما نحكمش في نفسي ، ونستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك .. ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة ، وسمعتو بيها كل نساء العالم » [405].

واضح أن هذا الأسف الذي تبديه « مريم » إنما مرده رغبتها في المشاركة في الثورة في حين أنها متزوجة من « توفيق » الذي يعمل في الشرطة الفرنسية ، فتعبر عن تمزق نوازعها ، ويساهم موقفها في تشويقنا إلى معرفة حسم هذا الصراع الداخلي الذي يلم بها ، ويكاد يعصف بكيان العائلة كلها وخاصة بعد إصابة « حميد» وحضور الطبيب لمعالجته ، إذ يرفض «عمر » استعمال دم أخيه « توفيق » لأنه يراه خائنا ولا يجب أن يختلط دم الخيانة بدم الجهاد في عروق « حميد »

«عمر : أنا برك .. ما نحبش دم توفيق يتخلط مع دم خويا حميد .. » [406]

ويبدو أن كاتب المسرحية قد وفق في تقديم شخصيات تنمو فنيا مع تطور الحدث في مقابل نمو الحوادث في الثورة نحو مزيد من الثورية، وتتفاعل شخصيات المسرحية مع تطور الصراع في واقع الثورة ، وكأن سير المعركة التي تخوضها الثورة الجزائرية تقع على جبهتين متوازيتين ، هما جبهة الصراع العمودي ضد الاستعمار وجبهة الصراع الداخلي في أعماق كل فرد من العائلة -رمز المجتمع – وفي كيان العائلة ذاتها . بحثا عن تقديم نموذج وطني نضالي تمثله هذه العائلة في احتضانها للثورة وخوضها الشجاع بواجب تحرير الوطن من الاستعمار . حيث نكتشف في النهاية أن أبناء القصبة كلهم مجاهدون أراد الكاتب من خلالهم تقديم صورة وطنية ثورية عن انخراط الشعب الجزائري كله في الثورة التحريرية .

---

[404] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 25 .

[405] – المصدر نفسه ، ص 36 .

[406] – المصدر نفسه ، ص 59 .

ورغم أن مسرحية « مصرع الطغاة » تستخدم هي الأخرى خلية العائلة ، إلا أن الصراع الذي تخوضه عائلة « الشيخ عارف » يتجه – بالأساس – عموديا وأفقيا ، ولكنه لا يولي اهتماما بالصراع الداخلي ، ذلك أن الشخصيات التي يقدمها الركيبي قد حسمت أمرها مع نفسها منذ البداية فهي منسجمة مع الثورة وغير مترددة في خوضها ، إنها تتميز بالجاهزية والحماس ، فحتى مشاهد الحب التي وظفها في الفصل الثالث من خلال اللقاء الحميمي الذي جمع «الدكتور أحمد» بالفتاة « رحمة » فهو مشهد لا يخلو من طرافة ، وإيحاء إذ يجمع بين الثورة والحب ، لكنه يخلو من حرارة الصراع توترا وحرارة وشوقا ، فما يكاد « الدكتور أحمد » يصارح «رحمة » بحبه حتى تسارع إلى الموافقة والاعتراف بأنها تبادله حبا بحب . فهذه الجاهزية المفرطة قد وسمت المسرحية بنبرة خطابية أفقدت الحركة قوة الإقناع .

إن الجاهزية للثورة والحماس لخوض غمارها ، نجدها أيضا في مسرحية « الجثة المطوقة » ولكن « كاتب ياسين » لا يهتم بإظهار الانسجام في مواقف العائلة بل على العكس من ذلك فقد جعل « الأخضر » يقتل بطعنة خنجر من زوج أمه « طاهر » ، وبديلا عن علاقة الروابط العائلية يؤسس الكاتب إلتفاف المجاهدين حول الثورة بناء على علاقة الرفقة والصداقة ووحدة الهم، فلا نلاحظ لدى « الأخضر » ورفاقه أي تردد بخصوص الإيمان بالثورة وحملها ، ولعل صورة المذبحة التي تفتتح بها المسرحية مشهدها الأول لدليل قاطع على الانخراط الكلي في الصراع العمودي ، لكن « الأخضر » المحاصر بسلطة الاستعمار وعسفه ، محاصر أيضا بذاته وما تنوء به أعماقه من قوى ونوازع متصارعة ، فهو بقدر ما يقاوم الاستعمار ، بقدر ما يقاوم نفسه باحثا عن مكامن القوة في أعماقه لإخراجها واستعمالها في الصراع العمودي الذي يخوضه مع رفاقه لأنه يحمل الثورة في كف ويعكس صيرورتها في كفه الآخر ، ولذلك نراه رجلا بحجم أمة يصارع في أعماقه تشويه التاريخ ، وصوت الأجداد : بطولات الأولين من النوميديين ، وعجز الآخرين في الارتماء عند قدمي الأجنبية العاهرة ، فقد رضع الصراع الداخلي منذ طفولته ، حيث نراه يعترف بذلك في لحظات احتضاره .

«الأخضر: ولم أستطع أنا بدوري أن أمتنع عن إطلاق صرخات أليمة لا لشيء ، إلا لأخفف عن نفسي وقع العار، والنزوات التي خاض فيها أبي حتى الأعماق ، كنت في ذلك الحين قد ولدت كنت أصرخ ليلا ونهارا لأشير إلى الرجل الذي يحملني بين دراعيه ليعرضني أمام موضوع حقده وغيظه ، أمام الأجنبية التي لم تكن لتغفل الظهور أمام نافذتها في الساعات المتأخرة من الليل، حيث كنت أعوي من النعاس، ومن هذا الهوى الجامح الذي يحمله أبي»[407].

ومع ذلك فإن هذه الفرنسية العاهرة ، التي سلبت قلوب الآباء وعقولهم وبسببها قتل والد « الأخضر » هي في الوقت ذاته أم « نجمة » التي يحبها « الأخضر » ويناضل من أجلها . فمأساة «

[407] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 94 .

الأخضر » لا تكمن فقط في حاضره ، ولكنها تتشكل ابتداء من ماضيه ، فرهان المستقبل لديه إذن يكمن في تحرير محيطه وتحرير أعماقه أيضا ، إنه يمثل « البطولة التي تحمل – على أكتاف الفرد – أعباء الجماعة ، كما تحمل على أكتاف الحاضر أعباء الماضي والمستقبل ... فالأخضر ليس كائنا يتطور وإنما هو حالة من حالات الوجود دائمة الحركة حقا ولكن من داخلها » [408] . فمسرحية « الجثة المطوقة » وضعت الشخصيات في قلب الثورة وحركت الصراع الدرامي بأشكاله المختلفة ، مبرزة عظمة الثورة في عمق وقوة فنية رائدة .

إننا نستشف مما تقدم ، مدى تأثير الثورة التحريرية في المسرح الجزائري المواكب لها ، مصورا لحوادثها وملتحما بقيمها ، حيث أمدته بمضامينها السياسية وأهدافها التحررية ، الوطنية والإنسانية كما أغنته بالأشكال المختلفة للصراع ، فجاءت المسرحيات مرآة عاكسة للثورة كما هو الحال في «أبناء القصبة» و«مصرع الطغاة» وتجاوزت أحيانا دور المرآة المسطحة ، لتصنع «ما تصنعه المرآة المقعرة حيث تجمع خيوط الضوء وتركزها وتشعها من جديد أكثر تركيزا وقوة ووضوحا»[409]. كما هو الشأن في مسرحية «الجثة المطوقة» لكاتب ياسين ، وهو الذي سعى في مسرحيته إلى تجسيم نبض الثورية حتى يضمن امتداد الفعل الثوري واستمراره إلى أن يحقق أبعد غاياته ، ولا غرو في ذلك فهو الكاتب «الثائر على الاستعمار والاستعباد والاستبداد والموقن بحتمية انتصار الثورة إذا كان أصحابها واعين بانتصارها . إنه يتحرك وفق وعيه الأدبي والتاريخي على أساس يجمع فيه بين البعد التاريخي والبعد الاجتماعي الإيديولوجي من منظور وطني »[410].

---

[408] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 300 .

[409] – اسماعيل ، عز الدين : الشعر في إطار العصر الثوري ، ط2 دار الحداثة بيروت ، لبنان 1985 ، ص 61 .

[410] – قرقوه ، إدريس : تجربة كاتب ياسين المسرحية ، مجلة عمان ، الأردن ، العدد 105 ، مارس 2004 ص 61

2– الشخصية

أ – تمهيد :

« تعد الشخصية أهم ما في المسرحية كلها ، لأنها تعد المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال ، وعلى تصرفاتها تقوم العقدة » [411] ، وعلى الرغم من أن « أرسطو » كان قد أشار إلى أولوية الحدث – الذي يسميه (القصة) – عن الشخصية والتي يسميها : (الأخلاق)[412] ؛ إلا أن البناء المسرحي يبين أن « الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون» [413]. لأن الشخصية هي التي تخلق الحدث .

إن العمل المسرحي يكشف عن مضمونه ويعبر عن فكرته ، من خلال عرضه لشخصيات تتفاعل وتتحاور وتتصارع ، « فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ، لا عزلة فيه ، ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات ، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في حساب فني محكم ، يبدو من دقة إحكامه أنه تلقائي طبيعي » [414] ، ولذلك يحرص المسرحيون على رسم الشخصيات بدقة وعرضها في وضوح « حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشري ، وأصبح لها وجود مستقل ، وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها »[415]، مما جعل النقد الأكاديمي يقارب الشخصية في العمل المسرحي من خلال ثلاثة أبعاد هي « البعد الجسمي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي»[416]. وإن تناغم هذه الأبعاد الثلاثة ، وتناسقها هو الذي يمنح الشخصية كينونتها وهويتها لأن «هذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية ، لتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف ، في توتره ، وغزارة معناه ، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال . ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية »[417] . وعلى الرغم من أن خلق الشخصية في العمل المسرحي مسألة إبداعية معقدة إلا أن « أرسطو » – فيما يرى "رشاد رشدي"– يبدي ملاحظات أربع حول الشخصيات في المأساة هي كما يلي :

– أن تكون فاضلة حتى نتعرف على أنفسنا من خلالها وبالتالي نتعاطف معها.

---

[411] – خشبة ، دريني : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، ط1 الدار المصرية اللبنانية 99 ، ص15

[412] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ط1 ، نشر وتوزيع مؤسسات ع . الكريم بن عبد الله تونس 1987 ص 46 .

[413] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، ص 21 .

[414] – هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص 568 .

[415] – منذور ، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2003 ، ص 76 .

[416] – هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص 572 .

[417] – هلال ، محمد غنيمي : المرجع نفسه ، ص 573 .

– الملاءمة بين الشخصية وأفعالها إذ لا يمكن أن نصور شخصية إمرأة فظة شجاعة غليظة لأن هذه الصفات تلائم الرجال لا النساء .

– أن تكون شبيهة بالواقع لنقتنع بها وهو ما يسمى بالإيهام بالواقع .

– أن تكون متناسقة في أفعالها وتصرفاتها [418] .

ولقد أضاف النقاد المحدثون ملاحظات أخرى لما يجب أن تتميز به الشخصية في العمل المسرحي مثل « وحدة الشخصية في عمقها » [419] ، وضرورة أن تكون «الشخصية درامية فيها مزيد من التوتر وأن تتطور وتتغير باستمرار » [420] ، و« أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما » [421] وأن تعبر « عن نفسها في موقف درامي تكون فيه مع آخرين أو مع نفسها في حالة من الصراع ، وبغير ذلك تكون أمام نمط من الأنماط » [422] وتوضح « آن إيبرسفيلد **Anne ubersfeld** » هذه الملاحظة فتقول : « إن كل تحليل لشخصية يجد بالمواجهة أو بالمجاورة كل تحاليل الشخصيات الأخرى من كل المستويات ، فتحليل حركة شخصية معزولة هي دائما عملية مؤقتة . كل ملمح لشخصية هو دائما محدد بما يقابله في شخصية أخرى ، فإذا كانت شخصية محددة بملمح ملك ، فإن هذا يكون دائما بمواجهة شخصية ليست ملكا أو آخر ملكا ، فالملك ليس ملكا إلا بمواجهة أو بمجاوزة آخر » [423] . ومن هنا استنتج بعض الدارسين [424] ميزتين اقترنتا بالمفهوم الحديث للشخصية وهما ميزة «التشيؤ » أي تجريد الشخصية من متعلقاتها وأبعادها واعتبارها وعاء مفرغا تكتسب مدلولها من سيرورة الأحداث ، وميزة «التعالق » أي نفي صفة الإنفرادية عن الشخصية وتحديد قيمتها انطلاقا من ارتباطها وتعالقها بالشخصيات الأخرى التي تتحمل معها عبء إيضاح الحدث أو تعقيده . وإن تعدد الشخصيات في العمل المسرحي ، قد فرض تصنيفها إلى شخصيات محورية وأخرى ثانوية ، وإن هذا التباين في أهميتها لابد أن يساهم في تناسقها « تماما كالفرقة الموسيقية كل آلة فيها صوتها غير الأخرى ، ولكن صوت الآلات جميعا ومعا يعطي نسيجا موسيقيا متكاملا . ولذلك يجب أن تكون الشخصيات المسرحية مختلفة ومتباينة » [425] وإذا كانت المسرحية الكلاسيكية تراهن على شخصية البطل المسرحي ، فإنه مع

---

[418] – رشدي ، رشاد : نظية الدراما من آرسطو إلى الآن ، ص ص 36 – 37 .

[419] – هلال ، غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص 569 .

[420] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص 48 .

[421] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، ص 24 .

[422] – سلام ، أبو الحسن : الإيقاع في الفنون والتمثيل والإخراج المسرحي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر 2004 ، ص 251 .

[423] - *Anne ubersfeld : Lire le Thèatre ; èditions Sociales ; Paris 1978 PP : 128 – 130* .

[424] – ينظر غجاتي ، صورية : « الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة ... » ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، ص 37 .

[425] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص 55 .

تطور المجتمع الإنساني « أصبحت البطولة في كثير من الأحيان نصيبا مشتركا بين كثير من الشخصيات بحيث يصعب أحيانا أن نقرر من هو بطل المسرحية على وجه التحقيق ، بل إن البطولة أحيانا قد تتمثل في مدينة أو حقبة أو أسرة أو حتى مبدأ عام يكون المحرك الأول من وراء الشخصيات والأحداث » [426]
.

وصفوة القول في هذا المدخل النظري أن خلق الشخصية في العمل المسرحي قضية إبداعية حتى وإن كانت تستفيد من المقاربات النقدية : توضيحا وتحديدا وتصنيفا إلا أنها تتجاوز كل ذلك إلى ما تفرضه إبداعية الإبداع وسياقاتها المختلفة ، وانطلاقا من ذلك سنحاول في دراستنا للشخصية لاستنتاج رسمها وبنائها الفني في هذا البحث ، الإفادة من مختلف الطروحات النقدية ، مركزين على تحليل أبعاد الشخصيات ومميزاتها وعلاقاتها فيما بينها ودلالات أسمائها إن أمكن ذلك:

ب- أبعاد الشخصيات ومميزاتها :

إن التزام المسرح الجزائري بتصوير الثورة التحريرية وتمجيدها ، قد فرض عليه النهج الواقعي في رسم الشخصية وعرضها ، فجاءت الشخصيات جزائرية محضة ، تحمل كل أبعاد ومميزات الإنسان الجزائري في تلك الفترة ، بل إن « رايس عبد الحليم » [427] يتحدث عن وجود حقيقي وفعلي لكثير من شخصيات مسرحية « أبناء القصبة » فيذكر أن حادثة تفكيك القنبلة في المسرحية قد عاشها إثنان من رفاقه في حي القصبة ، حيث عاد المرحوم الشهيد « طالب عبد الرحمن » ذات مساء بقنبلة بعد أن تعذر عليه وضعها، ثم فككها في خمس دقائق قبل أن تنفجر والعرق يتصبب منه ، أما شخصية « ميمي » فهي أول المناضلات اللواتي برزن على الساحة النضالية ، فتاة واثقة من نفسها ، هادئة ورقيقة إنها « جميلة بوحيرد » كما عرفها الكاتب ورآها في النشاط النضالي ، كما عرف أيضا كل من « مريم » و« يمينة » ، أما شخصية «عمر» فهو « رايس عبد الحليم » نفسه ، والذي يؤكد أنه لم يقدم المجاهد كشخصية مجردة قوية مثل «ديفيه كروكيت » الذي لا يتعب ولا يخاف ، لا يجوع ولا يعطش ، بل كما هو على أرض الميدان .

إن مسرحية « أبناء القصبة » تعرض احتضان عائلة جزائرية شعبية للثورة التحريرية ومهما اختلفت الأبعاد الجسدية لأفراد هذه العائلة من الأب « حمدان » إلى الأم « يمينة » إلى الأبناء «توفيق » و« عمر » و« حميد » ثم الكنة « مريم » فإن الأبعاد الاجتماعية والنفسية تكاد تكون قواسم مشتركة بين الجميع لأنهم من وسط عائلي واحد ، وإن لم يشتركوا في طريقة كفاحهم للاستعمار فإنهم – على الأقل – يشتركون في كراهيته ومناهضته ، وهو نفس الملمح الذي نلاحظه على عموم الشخصيات المحيطة بهذه العائلة مثل المجاهدة « ميمي » والبنت صديقة « عمر » والطبيب والساعي

[426] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، ص 29 .
[427] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 ، ص ص 84 – 85 .

، فكلهم مجاهدون ومناضلون يتقاسمون الأدوار ليرسموا مشاهد ثورة الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ممثلا في شخصية العساكر والشرطة والمظليين الفرنسيين الذين يملأ حضورهم فضاء المسرحية . والملاحظ أن البعد الثوري النضالي هو أكثر ما يميز الشخصيات في هذه المسرحية فالوالد « حمدان » يحث أبناءه على الاتحاد والالتفاف حول الثورة، والأم « يمينة » تكاد تسمو إلى رمز الوطن ، فهي تزغرد تعبيرا عن سعادتها لاستشهاد ابنها «عمر» ، وتظل شاهدة على بطولات الأبناء وتضحياتهم ، أما الابن الأكبر « توفيق » فإنه يظهر في البداية موظفا في الشرطة الفرنسية مع ما توحي به هذه الوظيفة من عمالة قبل أن نكتشف في ذروة المسرحية أنه « سي هشام » المسؤول عن الثورة في المنطقة ، إنه يبدو شابا واعيا هادئا وكتوما ، يخفي حقيقة نشاطه الثوري حتى عن والديه وزوجته « مريم » ، مما يدل على سرية العمل الثوري بمواجهة استعمار يطارد الثورة وينشر عيونه في كل مكان ، وهو نفس التكتم الذي طبع شخصية الابن الأوسط « عمر » فهو شاب يظهر في البداية عصبيا متشاجرا بطالا وسكيرا قبل أن نكتشف مع تطور الحوادث أنه مجاهد يشرب الخمر ويرتاد الحانات حتى يتمكن من مخالطة لمسؤولين الفرنسيين وتمرير الأسلحة في سياراتهم أو وضع القنابل الموقوتة في مراكزهم العسكرية كما نراه شجاعا يلتحف كالنساء ليخفي هويته عن العساكر ويستشهد في موقف بطولي حيث يفضل التضحية بنفسه لينقذ أخاه « توفيق » من قبضة الشرطة الفرنسية التي جاءت لاعتقاله فكشف عن وجهه وعن سلاحه ونازلهم بشجاعة حتى سقط شهيدا في ميدان الشرف . لقد استهوى النشاط الثوري حتى الطفل « حميد » الذي انخرط فيه بعد أن استبق المجاهدة « ميمي » ليستطلع لها الطريق ، ثم إصابته برصاص الاستعمار في اشتباك كان فيه برفقة المجاهدين وأخيرا سجنه في محتشد أقامته إدارة الاحتلال ، وهكذا راهنت المسرحية على تجند كل أفراد العائلة خلف الثورة ، مبرزة دور الأبناء فيها لأنهم يمثلون عنصر الشباب في الأمة فحتى سائر الشخصيات المحيطة بالعائلة مثل « ميمي » و« البنت » و« الساعي » هم من فئة الشباب ذلك أن هذا البعد الجسدي يتلاءم والعمل الثوري .

وإذا كانت هذه الشخصيات إضافة إلى عمقها الثوري قد تميزت بما يقتضي ذلك من صفات الشجاعة والتضحية والتحدي ، فإن الشخصيات التي مثلت الاستعمار كالعساكر والشرطة والمظليين قد تميزت بالفظاظة ، والغلظة والحقد والرغبة في الانتقام والدناءة في معاملة الشيوخ والنساء ، وهي الصورة التي تجلت بوضوح في ختام المسرحية عندما يعمد الضابط إلى ضرب الأب « حمدان » ويحاول اغتصاب « مريم » حيث يخاطب « حمدان » المظليين :

«حمدان : لا أنتم رجال عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب مانسمحلكمش الرب ما يسمحلكمش ... والإنسانية أيضا جنس فاسد أمة ساقطة تبقاو سنين وانتم تتالموا وتتناحوا على ما فعل فيكم النازيزم لكن انتم فتوه انتم اوحش منه اوحش من الوحوش المفترسة خنتوا وخدعتوا العالم بآدابكم وبرجال العلم امتاعكم وما ظهر خبثكم حتى كشفه الشعب الجزائري بعد مانزع ثوب النفاق

اللي كان كاسيكم وهذا باش اليوم وغدو تبقاوا واش راكم وحوش اللي ما تلعق غير الدم ناس منحطين اللي ما تطفي غلتهم الا بالقمع والكره ... نعم انتم سفاكين الدماء ... » [428].

والحق أن الكاتب في عرضه للشخصيات قد استطاع تقديمها واضحة مألوفة بالنسبة لنا متناسقة في أفعالها وتصرفاتها ، فقد جعل مثلا مسؤولية الثورة على عاتق « توفيق » الابن الأكبر ، في حين اسند وظيفة استطلاع الطريق للطفل « حميد » فحقق بذلك تناسبا فنيا بين كيان الشخصية ودورها في الثورة ، كما استطاع إعطاء شخصية « عمر» بعدا دراميا جعلها شخصية جذابة .

ولأن المسرحية تصور البطولة الشعبية ، فقد غابت في مسرحية « أبناء القصبة » الشخصية البطلة أو المحورية ، فالبطولة كانت جماعية انطلاقا من إيفاء كل شخصية بدورها النضالي فظهر نوع من التناسق والانسجام بين الشخصيات فلكأن كل واحدة منها تختصر نضال الشريحة التي توحي إليها وتمثلها فالمسرحية تصور بطولة الشعب الجزائري بمختلف شرائحه وفئاته.

وإذا كانت الشخصيات في « أبناء القصبة » لا تتطور كثيرا بما يحقق لها الانتقال من حالة إلى حالة أخرى ، وهذا بحكم جاهزيتها القبلية لاحتضان الثورة والدفاع عنها ، فذلك لأن المسرحية تنطلق في بناء حوادثها والثورة قد تفجرت ، وانتشرت ، فلم يكن في وسع الكاتب وهو بصدد تصويرها وتمجيدها أن يقدم شخصيات مناهضة لها ، أو مترددة في خوضها مثلا قبل أن تتطور وتنمو مع الحوادث فتتحول إلى شخصيات ثائرة ، وإنما كان عمل الكاتب في اتجاه دفع الشخصيات نحو مزيد من التمرد والثورية بمواجهة الاستعمار ، وما يقتضي من وراء ذلك من بذل لصور التضحية والفداء . بمعنى أن الكاتب انطلق من ثورية الشخصيات ليدفع بها بواسطة المواقف الدرامية المتوترة نحو مزيد من الثورية ، فتطور الشخصية انطلق من الثورة لينمو داخلها ، ولكن الكاتب مارس لعبة الشد والتشويق مع المتلقي فجعل الشخصيات تتذرع بالسرية لتخفي عن بعضها – وبالتالي عن المتلقي – حقيقة نشاطها الثوري ولا نكتشف حقيقة مواقفها إلا من خلال تسلسل الحوادث وتطورها فحققت المسرحية بذلك أفضل أنواع الاستكشاف وهو «الاستكشاف الذي ينبع منه الحدث ، فهو يأتي بأثر فعال لأنه النتيجة الطبيعية لتسلسل الحوادث » [429] .

وإذا كانت مسرحية « مصرع الطغاة » تشترك مع « أبناء القصبة » في كثير من القواسم التي تحدد عالم الشخصية المسرحية بحكم أن موضوعهما وفكرتهما وغرضهما واحد ، إلا أن «الركيبي عبد الله » لم يكتف بتطوير الحوادث داخل نطاق عائلة «الشيخ عارف » بل وسعها لتشمل رفاق الأخوين « البشير » و« رحمة » أمثال : « الدكتور أحمد » وسائر الرفاق «مصطفى » و« حميد » و« سليم » و« نصير » و«صادق» وعلى غرار « رايس عبد الحليم » تميزت الشخصيات بوجود الكبار في

[428] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 89 – 90 .

[429] – رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من آرسطو إلى الآن ، ص 38 .

السن أمثال «الشيخ عارف » ورجال السياسة « فرح » والخائن « الأحدب » كما تميزت بوجود عنصر المرأة ممثلا في الفتاة « رحمة » ولكن عنصر الشباب هو أكثر ما يميز البعد الجسدي للشخصيات نظرا لملاءمة هذا السن مع طبيعة العمل الثوري ، فحتى رواد المقهى الذين أبرز الكاتب من خلالهم مقدار ما كان المجتمع يرزح فيه من يأس وقنوط وضياع كانوا من فئة الشباب ، وانطلاقا من ذات ملمح البعد الثوري ، عرض الكاتب شخصيات مسرحيته ، ومنذ المشاهد الأولى نلاحظ اقتناع كل أفراد عائلة « الشيخ عارف » ورفاقهم بضرورة تفجير الثورة ، إنهم من يصنع الثورة ويقودونها عكس عائلة « أبناء القصبة » الذين صنعتهم الثورة وانقادوا في تيارها ، ولذلك فإن أول ما يلفت النظر في شخصيات « مصرع الطغاة » هو هذا الوعي السياسي القبلي الذي تتمتع به ، فاجتماع الرفاق في بيت «الشيخ عارف » وما دار بينهم من حوار يحيلنا مباشرة إلى اجتماع القادة التاريخيين للثورة الجزائرية ، لكن الكاتب لم يستحضر الفضاء الشعبي للثورة، وعلى النقيض من ذلك عمد إلى تشخيص الحوادث في فضاء أقل ما يقال عنه إنه برجوازي لا يعكس حقيقة المستوى الاجتماعي العام للشعب الجزائري في تلك الفترة ، فعائلة « الشيخ عارف » تظهر وكأنها عائلة مثقفة غنية مترفة تسكن بيتا فخما ، هذا ما توحي لنا به تلك الإشارات الجانبية الموجهة للقارئ أو المخرج مثل :

« في بيت الشاب البشير ... بهو فخم واسع لصقت جدرانه بشتى الصور والمناظر الطبيعية، وفي ركن منه توجد منضدة عليها هاتف ، وتتوسطه مائدة كبيرة بجانبها مقعدان وثيران يجلس عليهما أب وابنته التي لم تتجاوز العشرين من عمرها ، أما أبوها فهو في عقده السادس يطالع كتابا وعلى عينيه نظارة ، تظهر عليه علامات المرض والتعب ...»[430]

لقد أمعن الكاتب في إظهار سمو مستوى معيشة الشخصيات ، فتميز بعدهم الاجتماعي بالبحبوحة والثراء ، فنحن لسنا أمام عائلة شعبية بسيطة مثل عائلة « أبناء القصبة » ولكننا أمام عائلة غنية تكاد تكون مقطوعة الصلة بالواقع الاجتماعي الجزائري في ذلك الوقت ، فهذه العائلة لا تسكن منزلا فخما وكفى ولكنه قصر بحديقة فيها أشجار وعصفور في قفص إذ يقول الكاتب في بداية الفصل الثالث حيث تستقبل «رحمة» حبيبها « الدكتور أحمد » في حديقة البيت :

« في منزل الشاب البشير ، ... منظر حديقة صغيرة داخل المنزل ، فيها بعض شجيرات وزهور في أصص .. وعصفور في قفص يزقزق في ابتهاج .. وتحت إحدى الشجيرات جلست رحمة تطالع كتابا وأمامها على الطاولة توجد محبرة وأدوات للكتابة»[431]

فالشخصيات تبدو غير واقعية وبالتالي فهي غير مقنعة ، فالمعروف تاريخيا أن عموم المجتمع الجزائري في ظل الاستعمار كان يرزح في فقر مدقع ، وأن الطبقات الغنية فيه كانت عموما موالية

---

[430] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 5 .

[431] – الركيبي ، عبد الله : المصدر نفسه ، ص 28 .

للاستعمار ، فكيف تسنى للكاتب إذن جعل قيادة هذه الثورة الشعبية من طرف أسرة غنية ؟ ثم ما هي الأسباب الموضوعية التي جعلت هذه الأسرة المترفة تثور على الاستعمار ؟ وهل يعقل في مجتمع جزائري محافظ أن تستقبل البنت غريبا في بيت والدها لتبادله غراما بغرام ؟ :

«رحمة : إنني أحبك .. أحبك .. ما دمت تحب في الجزائر .. وأعاهدك على الحب والوفاء حتى الموت ..

الدكتور : حتى الموت .. يا للسعادة .. !! (ويطبع على يدها قبلة صامتة .. فيها كل شوقه وغرامه ودموع الفرح تبلل يدها البضة .. في حين تمسح هي بيدها على رأسه في حنو وشوق) .

رحمة : ما أسعدني .. يا حبيبي .. » [432] .

لقد حاول الكاتب إعطاء شخصية « رحمة » بعدا رمزيا يمثل الوطن ، وكأن حب «الدكتور » لها وسعيه لامتلاكها هو حب للجزائر وسعي لتحريرها ، « فهي تتجاوز المستوى العادي للفتاة المناضلة التي كانت درع الثورة ومحور اتصالاتها في المدن ، تتجاوز ذلك إلى التعبير عن الجزائر نفسها بصمودها أمام وسائل التعذيب المبرح وبما اشترطت على خطيبها الدكتور أحمد من شروط ليس أقلها تحرير الوطن ورفع علم الجزائر فوق أشلاء الطغاة » [433] . ولكننا نرى أن الكاتب لم يوفق في إيهامنا بواقعية هذه الشخصية ، لأن الرمز الذي سعى إلى إضفائه عليها غطى على انسانيتها فهي فتاة تبلغ من العمر عشرين سنة ، تحضر اجتماع القادة ممثلة لفئة النساء ويلقبها أحد القادة بالكاهنة ، وهي تقرأ كتاب : « فلسفة الثورة » ولا تتورع في مناداة « الدكتور أحمد » بعبارة «يا حبيبي » فتظهر من الرقة والعذوبة ما يجعله يبكي ، وهي في السجن تظهر من الشدة ورباطة الجأش ما يعجز رجال الشرطة عن إضعافها ، ثم إنها هي التي تقرر قتل «الأحدب » الخائن ، وتقتله فعلا بالمسدس .

وبعد مهاجمة « البشير » ورفاقه لمركز الشرطة وتحرير من فيه من السجناء ، يتم رفع العلم الوطني في خشوع وابتهال ثم يتقدم « البشير » ويأخذ بيد أخته « رحمة » وبالأخرى « الدكتور أحمد » .

«البشير : أبارك زواجكما الآن في ظل الحرية ..و فوق مصرع الطغاة .. عاشت الجزائر الحرة..

المقاومون : عاشت الجزائر حرة أبية .. » [434] .

إن الشخصية في « مصرع الطغاة » تبدو باهتة ، تفتقد للوضوح والعمق كما تفتقد للتناسق والملاءمة بينها وبين أفعالها ، فالشباب الذين تقدمهم المسرحية في مشاهد المقهى الشعبي مراهنة على إبراز مقدار ما هم فيه من ضياع وقنوط ، سرعان ما نكتشف أنهم يتحلون بوعي سياسي عميق ليس

---

[432]- الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 32 .

[433] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس ... » ، مجلة الثقافة ع 96 ، ص 33 .

[434] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 68 .

أقل من وعي قادة الثورة أنفسهم ، وكأن الكاتب لم يستطع أن يحقق حياده تجاه شخصياته ففرض عليهم روحه ، فبدل أن يرينا ضياع الشباب ، نقل لنا سجالا سياسيا عالي المستوى على ألسنتهم :

«الشاب : من ربح من هذا التناحر كله ؟ هل الشعب الجزائري المسكين ؟! أبدا .. إن الذي كسب هو العدو .. هو الاستعمار الفرنسي .. إنه يتفرج علينا وهو مطمئن إلى أن حكمه سيستمر .. وأن أرباحه ستتكاثر .. لقد استراح نهائيا ممن يسميهم المشاغبين .. لقد انقسموا على أنفسهم .. وهذا ما يروق له .. لأنه جرثومة لا تنبت إلا في الجسم العليل ..

أحد اللاعبين : أنت على حق .. إن الذي ربح هو الاستعمار ..

لاعب آخر : هذا هو الواقع ..

الشاب : إنني أفضل الموت على حياة كهذه .. إننا سئمنا هذه الثرثرة الفارغة .. لقد شبعنا من هذه الأحاديث الفجة السخيفة .. لقد أحس الشعب بالفراغ القاتل .. أحس بالفاجعة .. أحس بالطعنة ولكن ممن ؟ وأسفاه . ! من أبنائه .. لم يبق له إلا الانتحار .. وكل ينتحر بطريقته الخاصة » [435].

لقد كان بإمكان الكاتب الاكتفاء بتشخيص واقع البؤس من خلال تصرفات وأقوال الشباب ، في حين يتم تحليل وتعليل هذا الواقع على مستوى حوار « البشير » و«الدكتور أحمد» مع السياسي « فرح » ، حيث كانوا موجودين في المقهى وشهودا على هذا الحوار ، أما أن يفرض الصمت على هؤلاء ، ويسمح للشباب البائس بتشخيص الواقع الاجتماعي والسياسي، ثم تحليله وتعليله ، فإن ذلك يخل بطبيعة الشخصية وأبعادها ويفقدها الملاءمة مع بعديها الاجتماعي والنفسي على السواء . ولربما يكون اندفاع الكاتب وحماسه الوطني الفياض قد فرضا على عينيه صورة حالمة عن الثورة والثوار ، فخلع على الشخصية الثورية كل ما هو ايجابي وبالمقابل خلع على الشخصية الاستعمارية كل ما هو سلبي ، فانعكست في شخصية مدير الأمن وشرطته صور الفظاظة والجريمة والدموية ، ولكن دون تقديم مبررات منطقية من داخل سياق الحوادث ، تبرر تلك الدموية ، فكيف يعقل مثلا أن يأمر مدير الأمن بسجن الخائن «الأحدب » لمجرد نزوة كراهية كل ما هو جزائري ، في الوقت الذي هو في أمس الحاجة إليه ؟ وكذلك قتل الشاب داخل مركز الشرطة بالمسدس ؟ هذا إضافة إلى ما تصرح به شخصية المدير من كلام هدف الكاتب من ورائه إلى تشويه صورة فرنسا الاستعمارية على لسان واحد من ممثليها فبدا المدير ثرثارا نزقا عصبيا مجرما يخوض مع سجنائه في سجالات سياسية عقيمة ، فتميزت شخصيته بالاهتزاز وعدم الانسجام والملاءمة بين طبيعتها وسلوكاتها ففقدت الايهام بالواقع وبالتالي إقناع المتلقي .

---

[435] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 24 .

ورغم أن المسرحية تنطلق من المراحل الأولى لتحضير الثورة إلا أن الشخصية لا تنمو ولا تتطور فهي جاهزة ومحددة الأبعاد والصفات ، فحتى السياسي « فرح » والخائن «الأحدب » لا تنمو شخصيتهما بنمو الحوادث ، فيظلان على حاليهما بالرغم من وجود مبررات انتقال شخصيتيهما من الاستكانة إلى الانخراط في الثورة في حالة « فرح » ومن الخيانة إلى الندم على الأقل بعد سجنه في حالة « الأحدب » .

وعلى النقيض من مسرحية « أبناء القصبة » ، لم تفلح مسرحية « مصرع الطغاة» في تقديم شخصيات واقعية من عمق المجتمع الجزائري ، لأن الحلم والخيال طبع حوادثها وشخصياتها، ما جعلها تفتقد منطق الإقناع « شأنها في ذلك شأن مسرحية (في المعركة) لصالح الخرفي حيث نشعر في كلتا المسرحيتين بأن المؤلفين كانا يرسمان الثورة وفق أفكار مسبقة ، ومن خلال إرادة النصر وحتمية الظفر والغلبة التي تحدوهما وتسيطر على مشاعرهما ، وقد حدا بهما هذا إلى تصوير أبطال الثورة على نحو لا يقهر ولا يغلب» [436]. وهذا خلافا لنسق الحوادث وبناء الشخصية في مسرحية « الجثة المطوقة » ، وهي المسرحية التي تتناغم و« أبناء القصبة » من حيث الواقعية في تناول الموضوع وحتى في استحضار الشخصية من الواقع اليومي المعيش ، فإذا كان « عمر » في المسرحية هو « رايس عبد الحليم » ذاته ، كما أكد الكاتب ذلك ، فإن « الأخضر » في «الجثة المطوقة » هو «كاتب ياسين » ، « فقد عاش المأساة بجميع أبعادها . وهو لخضر في مسرحيته ، هو الثائر أبدا يدور في حلقة رهيبة من التعذيب والضغط من قبل السلطات وفي ذات الوقت يدور في حلقة من أفكار وتخيلات تطارد ذهنه في إصرار » [437].

لقد استحضر الكاتب في مشهد المذبحة ، في بداية المسرحية ، مجازر 08 ماي 1945 بسطيف والتي عاشها فعلا إذ كان يبلغ من العمر ست عشرة سنة ، فغادر مقاعد الدراسة مع رفاقه ، وشارك الشعب في المظاهرة الساخطة ، فشهد الإعدامات الجماعية واعتقل وعذب ، وعندما غادر السجن بعد عدة أشهر ، اكتشف هول المأساة ، فقد جنت والدته لأنه قيل لها بأنه قتل ، وطرد والده من العمل لدى إدارة الاحتلال ، وعندما التحق بمدرسته منع من الدخول لأن اسمه شطب من قائمة المتمدرسين ، فالمجزرة والمأساة التي يأتينا منها صوت « الأخضر » هي ما يشكل الهاجس المركزي للكاتب ذاته . وإذا كان « رايس عبد الحليم » قد توقف في رسم شخصياته وبنائها عند حدد الواقعية ، فإن «كاتب ياسين » قد تجاوز ذلك فأعطى شخصياته مدلولات رمزية ، ما جعل الكاتب الفرنسي « إدوار غليسان » يقول : « هذا الأسلوب الذي يتجاوز الرتابة الباهتة ، للواقعية الكاملة

---

[436] – الجابري ، محمد الصالح : « الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس ... » ، مجلة الثقافة ع 96 ، ص 28 .

[437] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

التي تريد أن تهمل ولا تهمل شيئا من التفاصيل فتجرد الواقع من قوته الحقيقية . هذا الأسلوب هو أسلوب مسرحيات كاتب ياسين ، ولعل خير اسم نطلقه عليه هو : الواقعية الشعرية » [438] .

إن واقعية شخصيات المسرحية تتجلى في أنها تقدم أربعة من الرفاق ، وهم : «الأخضر » و« نجمة » و« مصطفى » و« حسن » إنهم شباب متعلمون مؤمنون بالثورة ومنخرطون فيها بالعمل والقول ويحرضون الشعب على التخلي عن الاستكانة والخضوع للاستعمار ، فينظمون المواجهات ويشهدون المجازر ، ويسجنون جميعا ما عدا « نجمة » التي تظل تتطلع من كوة الزنزانة علها تتبين حال الرفاق ، ثم تنتصب أمام بوابة السجن الكبرى ، رفقة الفتاة الفرنسية « مارغريت » في انتظار حبيبها «الأخضر » ، وبعد خروج الرفاق من السجن في حالة مأساوية نتيجة العذاب الذي خضعوا له ، وبمجرد ما تقع عين « طاهر » الخائن على ربيبه « الأخضر » حتى يستل مدية ويطعنه بها فيرديه قتيلا ، فتبكي الجوقة مقتل الأخضر ، وتنوح الأمهات ولكن « حسن » و« مصطفى » يتحصنان بالجبال وفي اللحظة التي تفيض فيها روح « الأخضر » يعتلي طفله من صلب « نجمة » شجرة البرتقال ويصنع مقلاعا من أحد أغصانها ثم يشرع في قصف صالة الجمهور بالبرتقال المسموم ، وتختتم المسرحية بتحريض الجوقة لمجاهدي الجزائر على مزيد من الثورة .

وطبعا نجد في المسرحية شخصيات أخرى تساعد على تعميق بعض المواقف الدرامية مثل «المحامي » وسائر رواد المقهى الشعبي ، ومثل الضباط الفرنسيين ، وعساكرهم لإعطاء الصراع مدلولاته المختلفة .

يمكن أن ندعي بأن هذه هي رقعة الشطرنج التي أقامها «كاتب ياسين » ووزع المربعات على شخصياتها ، وهي رقعة واقعية ذات حبكة جيدة ومتينة ، ليس في بناء حوادثها تهلهلا ، وليس في عرض شخصياتها إخلالا بما يقتضي من شروط ومميزات بناء الشخصية المسرحية ورسمها.

لكن «كاتب ياسين » في مسرحية « الجثة المطوقة » لم يكن يهدف إلى تقديم حكاية ثورية مسلية ، بل إنه في هذه المسرحية يقول أفكاره ويعبر عن هواجسه من خلال إقامة رقعة شطرنج لكل عنصر أو شخصية فيها قيمته ومدلوله ورمزه ، ثم استوى الكاتب أمام الرقعة وراح يلاعب الاستعمار ، يحرك شخصياته التي لا تملك إلا قوة الإيمان بالوطن وصدق الاقتناع بالثورة داخل فضاء يسيطر على مربعاته استعمار مدعوم بأعتى القوى المادية ، فتمحور الصراع بين قوة الإرادة وإرادة القوة . لقد ألقى الكاتب شخصية « الأخضر في الثورة » [439] فحملها وتجسد رمز لها ، يجسدها بكل أساليب

[438] – مقدمة مسرحية : الجثة المطوقة ، مصدر سابق ، ص 18 .

[439] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 30 .

التشخيص « ومن هذه الأساليب رسمها بالفعل، [هكذا] بالمظهر ، بالفكر ، بالرأي ، بالكلام ، بالمونولوج » [440] فكل ما في كيان الأخضر ينبض بالثورة فمن رحم المذبحة يهتف :

«الأخضر : إن مدفعا سيكون ضروريا لهم بعد اليوم إذا أرادوا قتلي . وإذا ما قتلني المدفع ، فسأبقى أيضا هنا .. كشعاع كوكب يمجد الخرائب ، ولن تستطيع أية قذيفة أن تصيب مأواي بعد الآن .. إلا إذا ترك أحد الأطفال المبكرين في النضج جاذبية الأرض ليتبخر معي في شذى نجمة ، وسط موكب من مواكبنا الفريدة ، حيث لا ينظر أحد إلى الموت إلا كلعبة مسلية » [441] .

و« نجمة » في المسرحية هي أيضا رمز له حضوره في رقعة الشطرنج ، بل إنه رهان الصراع كله إنها ترتبط مع « الأخضر » بعلاقة حب ، ولا تفتأ تحرضه ، وتنقذه ، وتدفعه إلى مزيد من الكفاح والثورة وفي غيابه تحس بالضياع واليتم ، إننا نراها حزينة ، تتمتم بكلمات الخوف والأسى على « الأخضر » الذي افتقدته في وطيس المعركة ، وها هي تنتظره عند الغروب .

«نجمة : الأخضر يرقد هناك ..

مع آخرين سواي ..

لقد حذرتموني ..

كنت قد حلمت بأزيز الرصاص

كان علي أن أخفي عنه شيئين :

دموعي ، ومديته

وها أنذا الآن قد بقيت وحدي

وحدي .. نذرا للظلمة الموحشة » [442] .

إنها تبدو في المسرحية فتاة جميلة ، ورثت عن أمها الفرنسية أصالة الرحم ، وعن أبيها الجزائري عمق الجذور « إنها ترمز إلى الجزائر الجميلة التي مزقتها مآسي وآلام حرب التحرير»[443] ، وهي تبدي حبها للأخضر لأنه أكثر ثورية من رفاقه المتيمين بها ، «تلك هي نجمة التي لا يتطاول إليها أحد ، الزهرة البرية لا يستطيع أن يشمها أحد ، إنها المرأة يحاول الرجال في صراعهم إثبات أبوتهم لها ، كما لو أن أمها الفرنسية قد دفعتها إلى هذا المصير .. أن تكون وردة لا يشمها أحد مهددة دائما في أعمق أعماق جذورها» [444] .

---

[440] – جلاوجي ، عز الدين: هكذا تكلم عرسان ،شطحات في عرس عازف الناي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003، ص31.

[441] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 27 .

[442] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 30 – 31 .

[443] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 192 .

[444] – محمد خضر ، سعاد : المرجع نفسه ، ص 199 .

أما شخصية « مارغريت » فهي فتاة فرنسية جميلة ، ولدت ونشأت في باريس قبل أن تأتي مع أبيها الضابط العسكري إلى الجزائر ، لترى بعينيها ظلم آبائها وأجدادها الفرنسيين للشعب الجزائري فتبدي مشاعر الحب نحو « الأخضر » قبل أن تنخرط في الكفاح مع الرفاق ضد فرنسا الاستعمارية وبالتالي فإن « مارغريت » رمز لشريحة الفرنسيين المتعاطفين مع الثورة الجزائرية ، لكنه تعاطف متأخر كما يقول « الأخضر » مشيرا إلى « مارغريت » :

« لقد تأخرت .. تأخرت كثيرا في الانضمام إلى معسكر الضحايا . لن أحبها أبدا . لكنني تحسرت عليها دائما » [445] .

وترمز شخصية « طاهر » إلى الخيانة والعمالة ، فهو زوج أم « الأخضر » ، رجل خالي الشعور من حب الوطن والنضال في سبيله ، بل إنه لا يرى في الثورة إلا مضيعة للوقت وللرجال، ورغم محاولاته المتعددة في ثني « الأخضر » ورفاقه عن نشاطهم الثوري إلا أنه لا يفلح في بلوغ هدفه ما يجعله يقتل « الأخضر » بطعنة خنجر بعد خروجه من السجن ، وفي اللحظة التي يموت فيها « الأخضر » رمز الثورة ، تنبعث روحه من خلال ولده « علي » الذي يحتفظ بمدية والده ويصنع مقلاعا من أحد أغصان شجرة البرتقال ويقصف صالة الجمهور بالبرتقال المسموم ، فالطفل « علي » رمز استمرارية الثورة في جيل الأبناء .

إننا نلاحظ في « الجثة المطوقة » تأثر «كاتب ياسين » بالمسرح اليوناني في عدة ملامح ، ومنها استخدامه للجوقة أو الكورس « والكورس لدى ياسين هو الشعب ولذلك فهو يلعب دوره في المسرحية » [446] فكل ما يرد على لسان الجوقة يعبر عما يختلج في وجدان الشعب وضميره ، ومنها صيحة التحريض على الثورة التي تكررت عدة مرات في المسرحية :

«الجوقة : يا مجاهدي الجزائر !

لا تتركوا معاقلكم

إن ساعة المعارك ما تزال بعيدة ..

يا مجاهدي الجزائر » [447]

« إنه يركز على استخدام الكورس استخداما « شاملا » إن جاز التعبير ، فهو ليس مجرد ديكور سلبي يزين الأحداث ويمنح جوها مناخا خاصا ، وإنما هو أحيانا يقوم بدور الرواية التقليدي في الملاحم الشعبية ، وأحيانا أخرى يعلق على ما يدور فوق خشبة المسرح نيابة عن المؤلف أو عن الجمهور أو عن القدر المجهول كما هو الحال في المسرح اليوناني .. هذا الشمول في استخدام الكورس

---

[445] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 77 .

[446] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 194 .

[447] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص 85 .

تجريدا وتجسيما يحقق أول ما يحقق تلك السمة البارزة في مسرح كاتب ياسين وأعني بها الطابع الملحمي الخاص » [448] .

ولا تخلو المسرحية من عدة شخصيات ترمز إلى قوى الاستعمار الفرنسي من قادة عسكريين ، ومدير الشرطة وضباطه ، وكلهم يتميزون بالغلظة والقسوة ، فلا يتورعون في إعدام المناضلين الجزائريين أو التفنن في تعذيبهم بعنف .

وداخل رقعة الشطرنج هذه بثقل رموزها يتحرك « الأخضر » حاملا الثورة في كف ومصيره في كفه الأخرى فكان « بطلا شعبيا لا بطلا فرديا أي بطلا ملحميا لا بطلا تراجيديا» [449] ، إنه لا يتطور ولا يرتبط مصيره بمصير الشخصيات المحيطة به ، لقد خلق له الكاتب فضاء الثورة داخل رقعة الشطرنج ، وراح يرينا حالة وجود الثورة انطلاقا « من زوايا الرؤية التي يجسد بها الأخضر حالة وجوده أو بطولته الشعبية » [450] .

إن بناء الشخصية ورسمها في مسرحية « الجثة المطوقة » يستحضر الملامح الواقعية ليصوغ منها البصمات الرمزية ، فالكاتب « قد خلق لنفسه عالما مليئا بالرموز وبالصور، ولكنها لا تبعد القارئ عن الحقيقة ، لا بل إنها تساعد على كشف أعماق الحقيقة القائمة في بلاده » [451].

فمن خلال رقعة الشطرنج التي اختلقها ووزع الرموز داخل مربعاتها استطاع كاتب ياسين أن يعبر عن الثورة وأن يخلق لها فضاء استمرارها إيمانا منه بأن الثورة ليست مجرد وسيلة بل غاية يتحقق الخلاص في ديمومتها واستمرارها .

ج– العلاقات بين الشخصيات :

في دفاعه عن مشروعية مصطلح « أدب الثورة التحريرية » يرى «الركيبي عبد الله» أن لهذا الأدب الذي أنتجه مجموعة من الأدباء يمثلون جيل الثورة ، خصائص ومميزات من بينها : «أن صوت الثورة يظهر قويا وزخمها يبدو جليا واضحا ، سنجد الحديث يكثر عن الحرب ، عن الحرية، عن الدماء ، عن الشهداء ، عن المجاهدين ، عن المرأة التي خرجت من البيت لتلتحق بالثورة، كما سنجد صورة الفدائي الذي لم يكن ظاهرا قبل الثورة . وهناك ميزة أخرى في أدب الثورة عامة ، هي أن الشاعر أو الأديب كان ينظر إلى المجتمع الجزائري نظرة موحدة ، لا فرق بين شماله وجنوبه أو بين شرقه وغربه ، أو بين ساحله وصحرائه أو بين ريفه وحضره ، كما لا فرق بين الرجل والمرأة ، بين الغني والفقير ، ولا بين

---

[448] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 298 .

[449] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 299 .

[450] – شكري ، غالي : المرجع نفسه ، ص 300 .

[451] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 200 .

المثقف والأمي ، الكل سواء والجميع صهرتهم بوتقة الثورة العظيمة » [452] . من هنا فقد حددت الثورة التحريرية طبيعة العلاقات السائدة بين الشخصيات في المسرحيات التي تناولتها ، فبحكم وجود قوتين أساسيتين متصارعتين على أرض الواقع ، هما قوة الشعب الجزائري في طرف وقوة الاستعمار في الطرف المقابل فإننا يمكن أن نستخلص نوعين رئيسيين من العلاقات بين شخصيات المسرحيات يتمثل النوع الأول منها في علاقات التوافق والمساعدة حيث يكون الرابط النضالي من أجل تحرير الوطن قاسما مشتركا تتحرك الشخصيات في فضائه ، ويتمثل النوع الثاني في علاقات الصراع والتضاد حيث تتجه القوى النضالية للشخصيات نحو مصارعة قوى الاستعمار .

والملاحظ أن علاقة التوافق والمساعدة بين الثوار قد تم نسجها انطلاقا من عدة مستويات قد تتشابه وقد تتباين من مسرحية إلى أخرى . فهناك أولا مستوى العلاقة العائلية ، والتي تتجلى في كل من مسرحية « أبناء القصبة » ومسرحية « مصرع الطغاة» حيث نجد رابطة الأخوة تجمع بين شخصيات « توفيق » و« عمر » و« حميد » في «أبناء القصبة » ونفس الرابطة هي التي تجمع بين « البشير » و« رحمة » في « مصرع الطغاة » ، ونلاحظ في المسرحيتين اقتصار دور الأبوين (المريضين) على تحريض الأبناء على المشاركة في الثورة ، حتى أن الأم « يمينة » في «أبناء القصبة » وبتشجيع من الكنة « مريم » لا تتورع في إطلاق الزغاريد ابتهاجا باستشهاد ولدها «عمر » كما أن «مريم» ترتبط بعلاقة زواج مع « توفيق » ، وإن استلهام المسرحيتين لأهمية العلاقة العائلية بين الثوار هو استلهام مؤسس حقيقة على عمق طبيعة النسيج الاجتماعي للمجتمع الجزائري حيث لعبت خلية الأسرة أو العائلة وحتى العشيرة دورا كبيرا في محاربة الاحتلال فحتى «كاتب ياسين » الذي لم يؤسس العلاقة بين شخصياته على أساس عائلي ، بل وعلى النقيض من ذلك جعل « الأخضر » يقتل بطعنة خنجر من زوج أمه واكتفى بتصوير نواح الأمهات ،فإنه في ختام المسرحية لم يستطع تجاوز أو إغفال أهمية هذه العلاقة، فجعل الإبن « علي » هو الذي يحمل مشعل الثورة واستمراريتها عن والده «الأخضر » .

وهناك ثانيا مستوى علاقة الصداقة والرفقة ، والتي تتجلى في مسرحيتي « الجثة المطوقة » و« مصرع الطغاة » حيث نجد كلا من « الأخضر » و« حسن » و«مصطفى » في « الجثة المطوقة » يرتبطون بعلاقة صداقة منذ الطفولة ثم اختمرت هذه الصداقة أكثر على مقاعد الدراسة. وفي المظاهرات ضد الاحتلال وتطورت في المقاومة السرية التي خاضوها قبل أن تستوي قوية برفقة السلاح والثورة ، فكانت علاقة مبنية على إيمان واقتناع بالثورة على الاستعمار أكسبتهم حتى صداقة وإعجاب الفرنسية «مارغريت» . وفي مسرحية « مصرع الطغاة » نجد علاقة الصداقة والرفقة هي التي تجمع بين « البشير » و« الدكتور أحمد » وسائر الرفاق من الثوار أمثال مصطفى وحميد وسليم ونصير وصادق ، فتبرز

[452] – الركيبي ، عبد الله : حوارات صريحة ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2000 ، ص 95 .

المسرحية اجتماع قلوبهم على حب الوطن وكراهية الاحتلال ، وهو الشعور نفسه الذي ألف بين عائلة « أبناء القصبة » وسائر الثوار كالمجاهدة «ميمي » والبنت صديقة « عمر » والساعي . وكذلك بين الثوار في جميع المسرحيات وسائر أفراد الشعب مثل رواد المقهى الشعبي في مسرحيتي « مصرع الطغاة» و « الجثة المطوقة » .

وهناك ثالثا مستوى علاقة الحب والتي نجدها في « الجثة المطوقة » بين «الأخضر» و«نجمة » وفي « مصرع الطغاة » بين « الدكتور أحمد » و« رحمة » وهي علاقة أراد لها الكاتبان أن تكون تعبيرا رمزيا عن امتزاج الثورة بالوطن ، وإذا كان « كاتب ياسين» قد وفق في التعبير عن هذا الطرح الرمزي لأنه حقق تأسيسا فنيا للرمزين ، فإن «الركيبي عبد الله » لم يوفق كثيرا في ذلك لأنه أحدث تشويشا واضطرابا حول تحديد قائد الثورة في المسرحية ، هل هو « البشير » أخو « رحمة » أم هو « الدكتور أحمد » حبيبها ؟ .

أما علاقة الصراع والتضاد فتبدو جلية بين قوى الاستعمار ، والملاحظ أن هذه القوى ذاتها لا تخلو من علاقة التوافق والمساعدة بين الشخصيات التي تمثلها حيث تم نسج هذه العلاقة انطلاقا من مستويين :

فهناك أولا مستوى علاقة التمثيل الاستعماري الذي يجسده العساكر والشرطة والمظليون في مسرحية « أبناء القصبة » ، ويشخصه مدير الأمن وشرطته في «مصرع الطغاة » ، ويبرزه الضابط العسكريون وضابط الشرطة في « الجثة المطوقة » ، وجميعهم في هذه المسرحيات يجسدون فلسفة الاحتلال وما فيها من قهر وتجبر .

وهناك ثانيا مستوى علاقة العمالة التي يمارسها بعض الجزائريين لصالح دوائر الاحتلال ويجسد هذه العلاقة كل من « الأحدب » في « مصرع الطغاة » ، و« بائع البرتقال » و«طاهر» في « الجثة المطوقة » ، إضافة إلى شخصيات أخرى تحقق عمالتها للاستعمار برفضها للثورة أمثال السياسي « فرح » في « مصرع الطغاة » و« المحامي » في « الجثة المطوقة » .

إن حضور قوى الاستعمار يملأ فضاء المسرحيات ، فهذه القوى تملك العدة والعتاد إضافة إلى الطغيان والجبروت ، وهي تسعى إلى تركيع قوى الشعب بالحديد والنار ومع ذلك تنبري قوى الشعب إلى مصارعة هذا الاستعمار ومحاربته بما أتيح لها من قوة الإيمان بالوطن وبالحرية باذلة في ذلك التضحيات الجسام ما يجعل علاقة الصراع والتضاد بين الشعب والاستعمار موسومة بالدموية ومنطق القتل والإلغاء ، لأن الثورة التحريرية تنشد التغيير بوساطة الحرب .

ولأن الكاتب المسرحي الجزائري يقف إلى جانب شعبه في كفاحه من أجل انتزاع حريته واستقلال وطنه من براثن هذا الاستعمار الغاشم ، فإنه يلجأ في كل المسرحيات إلى خلع الصفات الإيجابية على

قوى الشعب مثل : البطولة والشجاعة والتضحية والرجولة والفداء وغيرها ، كما يلجأ إلى خلع الصفات السلبية على قوى الاستعمار مثل : الظلم والعدوان والإجرام والسفالة والنذالة وغيرها .

ونلاحظ أن البعد الثوري المكافح للاستعمار هو أهم ما يميز قوى الشعب ، ويبدو الثوار شبابا أقوياء من حيث بعدهم الجسدي ، ومن الطبقة الشعبية البسيطة من حيث بعدهم الاجتماعي يتمتعون بوعي سياسي ، يرسخ إيمانهم واقتناعهم بالثورة ، فالشخصيات لا تتطور إلا نحو المزيد من الكفاح والتضحية .

وتطغى البطولة الجماعية على البطولة الفردية ، وهذا توصيف صادق لحقيقة ثورة نوفمبر 1954 فهي ثورة شعبية عارمة جسدت بطولات الجماعات لا الأفراد

والجميل في كل هذا أن جميع المسرحيات اتفقت على الدور الإيجابي للمرأة ومشاركتها الفاعلة في الكفاح إلى جانب أخيها الرجل ، فهي الأم التي تحث أبناءها على شرف النضال والثورة، وتطلق زغاريدها ابتهاجا باستشهاد أحدهم ، وهي الزوجة الصبورة على فراق زوجها الراحل إلى الجبل تاركا عش الزوجية في سبيل تحرير البلاد ، وهي الحبيبة التي تطلب من حبيبها حرية الوطن مهرا لزواجها به ، وهي الأخت التي تسند أخاها وتدعمه في كفاحه .

كما نلاحظ أن المسرحيات استثمرت مختلف مستويات العلاقات الموجودة في واقع الحياة لبناء علاقة التوافق والانسجام بين قوى الشعب ، فوجدنا الروابط الأسرية بين الشخصيات ، كما وجدنا علاقة الصداقة والرفقة والإيمان بالفكر التحرري ، إضافة إلى علاقة الحب والتي أعطت الرؤية المسرحية طابعا رمزيا جذابا . وبالمقابل اقتصرت علاقة التوافق والانسجام بين قوى الاستعمار على تشخيص فلسفة الاحتلال والتوسع وخوض الصراع دون مبدأ إنساني عدا الخدمة التي ينصاع فيها المأمور إلى سلطة الآمر سواء كان ذلك في صفوف الجيش أو الشرطة ، أو تلك التي يبيع فيها الجزائري ذمته فيرتبط بعلاقة العمالة للاستعمار .

ولقد وفقت المسرحيات في استخدام أسماء مناسبة للشخصيات ولعلاقة الصراع والتضاد التي تعين دورها ووظيفتها في البناء الدرامي للمسرحية ، فإذا كانت الشخصية في الإبداع المسرحي «كائن ورقي ألسني على حد رأي تودوروف » [453] ، فإن « اسم الشخصية يمثل علامة لغوية مميزة لها » [454] ، وهكذا وجدنا « الركيبي عبد الله » يشتق من اللغة العربية أسماء معبرة لشخصيات مسرحيته وقد جاءت هذه الأسماء في عمومها بصيغة اسم الفاعل مثل اسم الوالد «عارف » دلالة على خبرته بالحياة وبحقيقة الاستعمار ، والمجاهد « صادق » دلالة على صدق نضاله وتضحياته في سبيل تحرير البلاد أو

[453] – جلاوجي ، عز الدين : هكذا تكلم عرسان ، ص 29 .

[454] – غجاتي ، صورية : « الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة .» ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة ، ص 77 .

بصيغة الصفة المشبهة دلالة على المبالغة والكثرة مثل «البشير – حميد – نصير – سليم» وشخص علاقة الحب بين « أحمد » و« رحمة » دلالة على أن في حرية الجزائر واستقلالها تتجلى رحمة الله بالجزائريين فيحمدونه على ذلك .

أما « رايس عبد الحليم » فقد استخدم أسماء جزائرية شعبية ، ولكنها معبرة وموحية فالأم « يمينة » والوالد « حمدان » صبوران يحمدان الله على كفاح أبنائهما وانخراطهم في الثورة ، والزوجة « مريم » رمز للشرف والعفة حيث قتلت الضابط الفرنسي الذي حاول اغتصابها في نهاية المسرحية قبل أن تستشهد ، وزوجها « توفيق » وفق في قيادة الثورة في المنطقة دون أن ترصده عيون الاستعمار وتعرف أنه هو « سي هشام » . ونلاحظ هنا ظاهرة استخدام الألقاب الثورية مثل المجاهدة « ميمي » وذلك حتى لا تتبين دوائر الاستعمار الهوية الحقيقية للمجاهدين . وبدوره استخدم « كاتب ياسين » لشخصيات مسرحيته أسماء جزائرية أكثر تجذرا ورمزية فكل من « الأخضر » و« نجمة » بما يحملان من مدلولات ثورية ووطنية يحيلان المتلقي إلى رمزية العلم الجزائري ، فاللون الأخضر دلالة على الحياة الكريمة ، والنجمة دلالة على الرفعة والضياء .

أما بالنسبة لأسماء المحتلين فقد اقتصرت على رتبهم مثل القائد والضابط ومدير الأمن مما يدل على دورهم الاستعماري التوسعي ليس إلا ، ونلاحظ أن بعض الأسماء تحمل شحنة من السخرية مثل « فرح » هذا السياسي المناهض للثورة والسعيد بالمتاجرة ببؤس الشعب ومثل «طاهر » هذا الخائن الذي يقتل «الأخضر » ولا يحمل من الطهارة شيئا ، بل هو رمز للقذارة .

و إذا كانت الواقعية هي أهم ميزة طبعت طرح علاقة الصراع والتضاد بين الشخصيات في المسرحيات ، فإن هذه العلاقة هي التي منحت الثورة صورتها وصوتها ، وصداها المدوي في الآفاق، غير أن الحماس والتفاؤل لدى بعض الكتاب قد دفعهم إلى حسم علاقة الصراع والتضاد لصالح الشعب والثوار من خلال انتصار الثورة على الاستعمار ، وبالتالي تحقيق الآمال الوطنية المنشودة .

3 – الحـــوار

أ– تمهد :

ما النص المسرحي ؟ تتساءل « آن إيبرسفيلد » ، ثم تجيب : « إنه يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات . » [455] ، أو الإرشادات المسرحية التي يوجهها الكاتب للمخرج ، ويضعها عادة بين قوسين . ويعتبر الحوار العمود الفقري للمسرحية ، إذ بوساطته تأخذ شكلها ووجودها وهو « أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ، ويعبر به الكاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، وعن الشخصيات ومراحل تطورها »

. [455]-*Anne Ubersfeld : Lire le Thèatre , opcit ; p 21*

[456] ، ولذلك يسمو الحوار المسرحي عن مستوى المحادثة اليومية بين الناس ، ذلك أن للحوار جملة من الوظائف تفرض عليه مراعاة عدة مقومات فنية وجمالية ، وهذه الوظائف هي :

« 1- التعريف بالشخصيات

2- التعبير عن الأفكار

3- تطوير الأحداث

4 - مساعدة الحوار على إخراج المسرحية . » [457]

وتجدر الإشارة إلى أنه ينبغي التفريق بين الحوار واللغة في المسرح ، ذلك أن الحوار خاصية كلامية بينما « اللغة في العرض المسرحي ليست لغة الصوت فقط ، ولكنها لغة الصوت البشري ولغة الصوت الآلي : (مؤثرات صوتية وموسيقية) ، ولغة الصمت أيضا، ولغة الضوء ، ولغة الظلام ، ولغة الألوان والظلال ، ولغة الحركة والإشارة واللمسة ، تلك التي يتحتم تدفقها تدفق الدم إذ يدفع في جسم الكائن الحي المتنامي » [458] . (إن لغات) المسرح هي مختلف الوسائط التعبيرية التي يستعملها لتحقيق خصوصيته الدرامية وكشفها ، هذه الخصوصية التي تتحقق من خلال « حاصل التفاعل ما بين الأدب والمسرح » [459] ، أي بين فضاء العرض ، حيث تتحقق فرجة الدراما « الدراما باعتبارها جنسا أدبيا ورث خصوصيته من امتزاج الشعر والملحمة وتفاعلهما على نسق جديد ، وكذلك من امتزاج الشعر والملحمة مع (المايم) والرقص ، والطقوس الجماعية ، والشعائر والإنشاد والقناع ، وكل ما يخص الحدث (الفعل) والحوار (المونولوغ والديالوغ) والشخصية ... إلخ » [460] . ولما كانت الخصيصة الدرامية لفن المسرح تتحقق أكثر في فضاء العرض فإن : « خاصة الجملة في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلا لتقال ، لا لتقرأ»[461] ، فهي تقال ليسمعها المتفرج ، وهو الطرف الثالث في أي حوار بين شخصيتين في المسرح ، فمنطق الحوار المسرحي أن « يخضع لطبيعة الجماهير ، كما يخضع لطبيعة العمل الفني»[462] . وإذا كان الحوار من الناحية الشكلية « يتركب من جمل حوارية كل منها هو حديث كلامي حيث تتضام الجمل في أنساق تركيبية مختلفة داخل النص » [463] ، فإن المطلوب من هذه الأنساق مراعاة «

---

[456] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص 28 .

[457] – النادي ، عادل : المرجع نفسه ، ص 34 .

[458] – سلام ، أبو الحسن : الإيقاع في الفنون والتمثيل والإخراج المسرحي : ص 85 .

[459] – مهدي يوسف ، عقل : متعة المسرح ، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا ، ط1 ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن 2001 ، ص 09 .

[460] – مهدي يوسف ، عقل : متعة المسرح ، ص ص 9 – 10 .

[461] – هلال ، غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ص 612 .

[462] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص 28 .

[463] – شحاتة ، حازم : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ، ت ، ص 147

العناصر المكونة للإيقاع » [464] كالعاطفة والإنفعال الموسيقي والتوازي في الحوار وفي تركيب البناء اللغوي وغيرها . ولذلك يرى « يوري فلتروسكي » «أن الخاصية الأولى للدراما كنمط أدبي تكمن في لغتها المتجذرة في الحوار ... ونتيجة لذلك يعتمد التكوين السيمنتي (المعنوي) للمسرحية على تعددية السياقات التي تتفتح في آن واحد وتتناوب وتخترق بعضها البعض . وعبثا تحاول أن تخضع أو تمتص بعضها البعض . وكل واحدة منها مرتبطة بشخصية مختلفة » [465] .

إن مناقشة قضية الحوار وتحليلها في مسرح الثورة التحريرية ، تحيلنا مباشرة على إشكالية اللغة الكلامية التي استخدمها هذا المسرح ، إذ نلاحظ منذ الوهلة الأولى تعددا وتنوعا في استخدام لغته ، من استعمال « أبناء القصبة » للهجة الشعبية الجزائرية ، واعتماد « مصرع الطغاة » على اللغة العربية الفصحى ، في حين كتبت « الجثة المطوقة» باللغة الفرنسية ، ونحن إذ نناقش حوارها المسرحي مترجما إلى اللغة العربية ، فإن ذلك لا ينبغي أن ينسينا أن المعنى للمؤلف «كاتب ياسين » في حين أن اللفظ للمترجمة « العيسى ملكة أبيض » .

ب – تعدد لغة الخطاب في المسرح الجزائري

إن هذا التعدد والاختلاف في لغة الحوار في المسرح الجزائري ، هو من بين أهم القضايا التي أثيرت « فهناك نقاش وحوار يدور حول أداة هذا المسرح ، هل ينبغي أن يكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية لأنها لهجة الجماهير ، ولأن المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم » [466] ، وكيف يمكن مقاربة المسرح الجزائري المقاوم للاستعمار باستخدام لغته الفرنسية ؟ وغيرها من الأسئلة المتفرعة عن السؤال الجوهري الخاص بإشكالية اللغة في الحوار المسرحي ، وهو سؤال وإن كانت له مبرراته التاريخية والفنية وحتى امتداداته في البلدان العربية ، إلا أنه في الجزائر قد ارتبط أساسا بقضية التعريب وطموح « تحقيق الشخصية الجزائرية في إطارها العربي الإسلامي» [467] . وهو طموح حملته المقاومة الوطنية للاستعمار ، وطرحته النخب المعربة بأكثر قوة على السلطة السياسية عقب الاستقلال ، غير أن طموح التعريب لا ينبغي أن يطغى على مقتضيات الفن من جهة ولا أن يفرض تقييم إنتاج الماضي بعيون الحاضر ، فالمسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية كان في عمق الصراع ضد الاحتلال ، وهو صراع مرير استباح كل الأسلحة ، فسواء قاوم المسرح باللهجة الشعبية أو باللغة العربية الفصحى أو باللغة الفرنسية ، فهو مسرح جزائري مقاوم كان في مستوى رهانات اللحظة

[464] – سلام ، أبو الحسن : الإيقاع في الفنون والتمثيل والإخراج المسرحي ، ص 86 .

[465] – عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح ، ص 151 .

[466] – الركيبي ، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث ، ص 237 .

[467] – مصايف ، محمد : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ص 80 .

التاريخية حيث « لم تكن الفترة فترة مفاضلة ، ولكن فترة تعبير . وكفى » [468] ، ومع ذلك فإن الدارس لهذا المسرح الجزائري المواكب للثورة التحريرية والمتفاعل مع حوادثها وقيمها ، يكتشف لا محالة تجاوز هذا المسرح مطلب التعبير إلى فضاء الإبداع والخلق والإضافة ، فهو مسرح يحمل في تعدد لغته ثراء إبداعيا وقوة في المقاومة .

فقد راهنت مسرحية « أبناء القصبة » على استعمال اللهجة الشعبية الجزائرية ، وفي تبريره لهذا الاختيار يقول مؤلفها « رايس عبد الحليم » : « لقد أردنا أن يكون مسرحنا ، مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا ، فإذا نحن استعملنا التعبير العامي ، وهذه المواضيع ، فلكي نكون مفهومين . واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار ، كما هو الحال قبل الثورة بل إننا نتحدث أيضا عن حياة الشعب بوضوح ، ولهذا تعتبر مسرحية (أبناء القصبة) تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال » [469] . فالمسرحية ومن وحي التزامها بتصوير واقع الثورة قد جعلت الحوار المسرحي الذي يجري على لسان الشخصيات حوارا واقعيا بسيطا في ألفاظه وتراكيبه ، قريبا من واقع المحادثة اليومية التي تجري بين الناس في واقع الحياة وخاصة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها . إنه من الصنف الذي يمكن أن نطلق عليه وصف اللغة الثالثة ، وهي « تلك اللغة التي تجمع بين بلاغة الفصحى وجمال تعبيرها وبساطة الدارجة ووضوحها ، وهي لغة مهذبة بعيدة عن التعقيد والابتذال » [470] .

إن أكثر ما نلاحظه في لغة « أبناء القصبة » استلهامها للألفاظ والعبارات الشعبية الجزائرية مثل (الخاوة ، النيف ، الخماس ، الرجولة ، الجبهة ، تحشم ، تشقى ... إلخ) كما نلاحظ نبذها للكلمات الفرنسية ، فرغم شيوعها على الألسن إلا أن المؤلف استعاض عنها بكلمات عربية فصيحة مثل (القنبلة ، المفتش السري ، السياسة ، المحتشد، الخائن ، الفدائيين ، الكفاح ، الرشاش ، الإنسانية ... إلخ) وبشكل عام فإن القاموس اللغوي المستعمل في المسرحية معبر عن أجوائها الثورية ، نابض بإيقاع الحروب والمعارك، فهو قاموس قوي يتناغم مع طبيعة الصراع والمواقف الدرامية التي عبرت عنه ، فتميزت اللغة بالقوة والقسوة حتى لتكاد تخلو تماما من الألفاظ والعبارات الرقيقة ، ولا غرو في ذلك فقد فرضت الثورة إيقاعها على الحوار المسرحي ، فجاء هذا الحوار منسجما مع طبيعة الشخصيات ، معرفا بها ومعبرا عن أفكارها ومشاعرها في صدق وواقعية إلى درجة جعلت الكاتب ينطق كل شخصية بلسانها الواقعي ، وقد بالغ في ذلك إلى أن جعل العساكر الفرنسيين يتحدثون باللغة الفرنسية عندما يداهمون بيت «حمدان »

---

[468] – الخرفي ، صالح : مقدمة مسرحية : حنين إلى الجبل ، مجلة الثقافة ، ع 23 ، ص 122 .

[469] – بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري 1926 – 1989 ، ص 89 .

[470] – ثليلاني ، أحسن : مقدمة : الثعلبة والقبعات ، ص 10 .

«Sergent : (Silence puis dehors) L'Armée – ouvrez police – ouvrez au nom de la loi (silence) ouvrez , police
Tewfik : Voilà , Voilà Jarrive (il ouvre la porte ; les soldats entrent)
Sergent : les mains en l'air tout le monde ... oǔ est la personne qui est entrée ici ?
Tewfik : qui cherchez vous ?
Sergent : vos papiers ?
Tewfik : vous permettez que je baisse les mains ? je suis de la police
Sergent :Ah ! montrez moi cela (Tewfik s'execute et lui montre les papiers)» [471]

ونعتقد أن مثل هذا الطرح اللغوي لمفهوم الواقعية هو طرح سطحي ينافي طبيعة الفن الذي هو خلق وتجاوز للمحاكاة الحرفية للواقع ، لأن واقعية الحوار لا تعني أن الشخصية في المسرحية تتكلم بنفس القاموس والأسلوب الذي تتكلم به في واقع الحياة ، بل هي تعني أن الكاتب يحافظ على مستواها وأبعادها وملامحها ثم يمكنه بعد ذلك أن يجعلها تتكلم باللغة التي يشاء ، وفي مثل حالة العساكر الفرنسيين في هذه المسرحية كان بإمكان الكاتب أن يوحي إلى المتلقي من خلال بعض الكلمات أو الإشارات بأنهم عساكر فرنسيون ، ثم يجعلهم ينطقون باللغة العربية الفصحى أو على الأقل باللهجة الشعبية الدارجة ، أما أن يبادر إلى جعلهم يتحدثون بالفرنسية ، ثم ينساق « توفيق » مع ما يمثله من رمز ثوري للحديث معهم بالفرنسية ثم يضع الكاتب حتى الإرشادات الموجهة إلى مخرج المسرحية باللغة الفرنسية ، فذلك خطأ لا يبرره الفن ولا الواقعية «فالواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع » [472] .

ج – خصائص لغة الحوار :

ولأن البعد الثوري هو أهم ميزة طبعت ملامح الشخصيات فقد انعكس هذا البعد على مستوى الخطاب الذي تستعمله في تواصلها بالحوار مع سائر الشخصيات ، غير أن الكاتب أفلح في تجنيب شخصياته السقوط في الخطابية والاندفاع خلف التعابير الشعاراتية ، فجاء الحوار حيويا نابضا بالحياة متفاعلا بين الشخصيات وموقفها الدرامي في سياق بناء الحدث وتطوره ، فحقق هذا الحوار عدة وظائف سواء في الكشف عن الصراع أو في بناء الحبكة ، لكن الملاحظ أن الكاتب قد راهن كثيرا على الوظيفة السردية للحوار ، فالشخصيات كثيرا ما توضع في موقف حكي فتسرد تجربة أو موقفا ثوريا عاشته ، وربما يكون الكاتب قد لجأ إلى حيلة السرد على لسان الشخصيات حتى يتخلص من ثقل تقديم المشهد أو تنفيذه على الركح مع ما يفرضه ذلك من صعوبات ، فوجدنا أخبار المعارك

---

[471] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص 27 .
[472] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب المسرحية ، ص 39 .

والمواجهات والمشاهد الحركية الصعبة التمثيل كلها تقدم في إطار سردي على لسان الشخصيات من ذلك مثلا هذا المشهد الذي يروي فيه «الساعي » اشتباك « عمر » مع أفراد الشرطة .

«الساعي : سي توفيق ..

توفيق : واش كاين لاش رجعت ؟

الساعي : راك تسمع فالرصاص ؟

توفيق : إيه

الساعي : هذا عمر

الحاضرون : آه

الساعي : كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص ... وبعثني نخبركم باش تروح .

توفيق : وين راه واقع هذا ؟

الساعي : التحت في الربع طريق

توفيق : وأنت وين بقيت لما هو كان عندنا في الدار ؟

الساعي : كنت في راس الزنقة كيما أمرني نبقى نعس هناك

توفيق : وعلاش ما علمتناش بـ ؟

الساعي : كان أمرني نعس رجال المظلات . يا الله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب » [473]

فالحوار السردي كثيرا ما يتعاقب ، فتقدم الشخصيات وصفها أو شهادتها على الحوادث فبعد استشهاد « عمر » مثلا ، يحضر « سي عمار » إلى بيت عائلة « حمدان » ويروي لهم تفاصيل استشهاد ابنهم لأنه كان شاهدا عليه ساعة وقوعه .

إن هذه التقنية التي وجدناها شائعة في عموم الحوار المسرحي قد حققت للنص جملة من الغايات الدرامية « فعندما يقف الممثل ليسرد قصة من الماضي فإنه يفعل الشيء نفسه مع المتفرج فيجعله يدرك معنى جديدا لمواقف وانفعالات سابقة ، كما أنه يخلق تخييلا في ذهن المتلقي ، حيث يقوم المتفرج بخلق الصورة مما يشركه في الفعل . ومسرحيا فإن سرد قصة من الماضي هي اقتراب من شكل مسرحي شعبي هو (الراوي) أو الحكي الشفاهي ، حيث ينفرد الممثل بالفضاء المسرحي، وقد تتشكل انفعالاته بانفعالات الشخوص التي يحكي عنها ، فيشرك المتفرج وينقله إلى (هناك) حيث وقعت القصة .»[474].

---

[473] – رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، ص ص 80 – 81 .

[474] – شحاتة ، حازم : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص 148 .

إن ما تسرده الشخصيات يأتي على شكل قصص قصيرة أو مواقف تكثف من حضور قوة الثورة ذلك أن الحوار في مسرحية « أبناء القصبة » قد تميز بالحيوية والتفاعل مع الصراعات الحركية فغابت فيه صور المقاطع الحوارية المطولة والتي تأتي في المسرح عادة تلبية لغرض التعريف بالشخصيات بوساطة نجوى النفس أو تقنية الحديث الجانبي .

فتركيز الصراع داخل أفراد العائلة ، ثم توجيهه عموديا نحو الاستعمار قد وسم الحوار بالقصر وسرعة الإيقاع في تسلسل وتكامل بقدر ما يعبر عن الأفكار فإنه يساهم في تطوير الحوادث وبناء الحبكة .

إن هذه الخصائص تختلف كثيرا في مسرحية « مصرع الطغاة » ، والتي صاغها المؤلف باللغة العربية الفصحى ، سواء تعلق ذلك بحوار الشخصيات الجزائرية وحتى الفرنسية من رموز إدارة الاحتلال كمدير الأمن وشرطته ، فهي في نظر الكاتب « مصرع الطغاة هدفنا جميعا وكانت المسرحية مولودا صغيرا كتبها شاب لم تنضج تجربته الأدبية بعد .. ولكنها تعبر عن تجربة عزيزة على النفس مثل الطفل الأول البكر ، ولو كانت به عيوب » [475] ، فعن موقفه من لغة المسرح « يرى عبد الله ركيبي ضرورة الاقتصار على استعمال اللغة الفصحى المبسطة في المسرح في حين لا يقف موقف المعادي من العامية » [476] . والحقيقة أن نجاح المسرحية أو إخفاقها لا يعود بأي حال من الأحوال إلى نوع اللغة التي كتبت بها مهما كانت طبيعة هذه اللغة أو مستواها ولكن ذلك يعود إلى مدى قدرة الكاتب على تطويع تلك اللغة وأساليبها في خدمة مقتضيات الحوار المسرحي ، وعليه فقد جاءت « مصرع الطغاة » بلغة عربية فصحى مبسطة خالية من الألفاظ الصعبة والتعابير المستغلقة ، كما أنها لغة تحاول أن تكون منسجمة مع الشخصيات ومع طبيعة الموقف الدرامي الذي تواجهه .

لقد أحسن الكاتب مقاربة مفهوم الواقعية في الحوار المسرحي ، فحتى عندما جعل مدير الأمن الفرنسي وشرطته يتحدثون باللغة العربية الفصحى ، فإن ذلك لم يؤثر سلبا في نسق الحوار وفي مناسبته للشخصية التي تتحدث به وفي إدراك المتلقي لهويتها ، المهم أن تكون هناك إشارات ذكية قد لا تكون لغوية بل في الديكور أو في ملابس الشخصية تساعد المتلقي على فهم طبيعة الشخصية وهويتها ، وهو الأمر الذي نفذه الكاتب في توضيحه للإرشادات الموجهة للمخرج في بداية الفصل الرابع حيث نبه إلى أن المشاهد تجري في مركز الشرطة الاستعمارية ، وجعل المدير يظهر بلباسه الرسمي وعندما يتحدث فإنه يرفع قبعته ويضرب بها على الطاولة في عصبية ، وهذه كلها إشارات تنبه المتلقي إلى أن الشخصية التي تتحدث هي مدير الأمن الفرنسي ، هذا بالإضافة إلى مساهمة مضمون الكلام الذي يقوله في التعريف بشخصيته ، إننا نلاحظ كل ذلك في هذا المشهد :

---

[475] – الركيبي ، عبد الله : حوارات صريحة ، ص 217 .

[476] – طبجون ، رابح : « مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري » ، مجلة : منتدى الأستاذ ، ع 1 ، ص 126 .

«المدير (يحدث نفسه) : محال .. أهذا ممكن ؟ أيصح أن تثور الجزائر ؟ هذا لا يعقل أبدا!! (يرفع قبعته يضرب بها على الطاولة في عصبية) متى كان للعبيد أن يثوروا على أسيادهم .. متى دبت الحياة في هذه الأخشاب الميتة .. يجب أن أتحقق .. ولكن لا .. (يقف يدور في مكتبه حائرا مضطرب البال .. ثم يرفع سماعة الهاتف ويدير رقم الولاية العامة) ألو .. ألو .. هنا مدير الأمن العام .. الولاية العامة .. ما هذه الأخبار التي تروجها الصحف .. ما هذه الحوادث التي اندلعت في أنحاء الجزائر الفرنسية .. يجب أن يمنع نشر مثل هذه الترهات .. آه؟! تقول صدقا ؟ يا للمجرمين ! » [477] .

فالملاحظ أن الشخصية مصدومة بأخبار الثورة ، غاضبة على الثوار وبغطرستها تسميهم عبيدا ، قبل أن يجعلها الكاتب تستعمل وسيلة الهاتف للتعريف بنفسها أكثر . فيدرك المتلقي هويتها الفرنسية ولا يكون في حاجة أبدا إلى سماعها تتحدث بلسان فرنسي كما تتحدث فعلا في واقع الحياة ، لأن الأهم بالنسبة للمتلقي أن يتعرف على هوية الشخصية وأن يفهم بسهولة ما تقوله من كلام « لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض ، حيث إن المشاهد الذي لا يفهم جملة معينة لا يستطيع أن يسترجعها مرة أخرى كما يفعل أثناء قراءة كتاب مثلا ... أما في المسرح فلابد أن يكون المعنى واضحا من أجل استمرار متعة المشاهد بالعمل المسرحي » [478] .

فلغة المسرحية كما أسلفنا حتى وإن كانت عربية فصيحة إلا أنها بسيطة ومفهومة ومناسبة للشخصيات إذ تعبر عن مستواها وهويتها .

غير أن ما يلفت الانتباه في هذا الحوار طغيان النمط الحجاجي عليه ، فالكاتب يسوق الفكرة السياسية على لسان أحدهم ، فتعكف بقية الشخصيات على مناقشتها وتعميقها وإبداء الرأي حولها بإسهاب ، الأمر الذي يؤثر كثيرا على تطور الأحداث وحركية الصراع ، وما أكثرها المشاهد التي ضمت حوارا مطولا بإطناب ممل مثل حوار « البشير » مع السياسي « فرح » حول مدى استعداد الشعب لخوض الثورة .

« البشير : ليس الذنب ذنب الشعب .. إنه ذنب المسؤولين وحدهم .. أولئك الذين نصبوا أنفسهم حماة عن هذا الشعب .. وحراسا على حقوقه .. لقد قطعوا به الحبل في اللحظة الأخيرة .. ويل لمن غرر بالشعب فسينتقم منهم .. إن هذه الأصنام التي طالما سجد لها .. سيحطمها عندما يدرك زيفها .. ويحهم إذا ما وجد نفسه !!

[477]- الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 41 .

[478] – النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص ص 30 – 31 .

فرح : لا تقل هذا يا سيد بشر !! أنت تعرف الشعب طبعا .. إنه لم ينضج بعد لعمل إيجابي فعال ..
إنه شعب فقير .. مريض .. جاهل .. شعب لم يدرك الحقيقة كما يجب فلا لوم على المسؤولين .. إنهم يترقبون الفرصة السانحة .. فلا تبالغ يا صديقي ؟! .

البشير (باستخفاف) : متى ينضج هذا الشعب في رأيك يا حضرة السياسي الخطير ؟! ومتى يعرف الحقيقة التي تتحدث عنها ؟! ومتى يزول الفقر .. والجهل .. والمرض ؟! .

الدكتور : طبعا .. تزول بالخطب المنمقة يوم الانتخابات !! وبالحديث الباسم الكاذب!! وبالوعود التي لن تتحقق إلا في خيال أصحابها .. بل تتحقق ولكن على الورق والقرطاس !! أليس هذا صحيحا يا أستاذ فرح ؟! » [479].

ويتواصل الحوار المناقشاتي حول هذه الفكرة ، فيتحول إلى مناظرة فكرية سياسية مملة يتمسك فيها كل طرف برأيه ويتعصب له ، فمن جهة يرافع « البشير » ورفيقه «الدكتور أحمد» لصالح ضرورة اندلاع الثورة ، ومن جهة أخرى يدافع « فرح » عن أهمية الكفاح السياسي ، وأن الشعب لم ينضج بعد ليخوض هذه الثورة ، وفي حمأة هذا الجدل لم يستطع الكاتب توجيه المناقشة ليبرز بالحجج المقنعة على لسان « البشير » توفر الأسباب الموضوعية لاندلاع الثورة ، لكنه على العكس من ذلك وبعد سجال مطول تختتم المناقشة بإخراج « البشير » لمسدسه ليقتل « فرح » لولا تدخل « الدكتور أحمد » .

والمسرحية مملوءة بمثل هذه المواقف التي يتحول فيها الحوار المسرحي إلى مناظرة سياسية مثل تلك المناظرة التي جمعت بين « مدير الأمن » و« رحمة » وكذلك بين «مدير الأمن » و«الشاب » المعتقل وغيرها .

ولأن الكاتب متحمس لقضيته فقد جاء الحوار بين « البشير » ورفاقه من قادة الثورة موسوما بالخطابية فتحولت « المواقف المسرحية إلى منابر ، والشخصيات إلى خطباء وجعل من الحوار حديثا حماسيا مباشرا » [480]. ففي كثير من المشاهد نرى الشخصيات لا تخاطب بعضها بعضا ولكنها تتحدث إلى المتلقي ، وتوجه خطابها الحماسي إليه ، من ذلك مثلا هذا المشهد :

«حميد : إن الشعب الآن على استعداد .. إنه يترقب الإشارة ..

البشير : الشعب على استعداد للثورة .. إنه يترقب الشرارة الأولى .. نعم سنحمل المشعل لننير له طريق الحرية .. هذا هو واجبنا .

الدكتور : هذا هو إيماننا بالشعب .. وهذه هي حقيقة شعبنا العزيز .. إن الحماس والتضحية والثورة جبلة فيه .. إن لشعبنا قوة كفاحية هائلة .

[479] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص 25 .

[480] – القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، ص 32 .

البشير : ودورنا نحن هو توجيه الشعب وقيادته ..

الدكتور : إن شعبنا رغم المحن وأساليب الاستعمار الفظيعة يتمتع بروح عالية من الشجاعة والأمل والعمل .. إنه يتطلع ليوم الخلاص .. يوم التحرير .. وإن ساعة التحرير قد أزفت .. فيجب أن نكون المطرقة التي تدقها ..

مصطفى : يجب أن نكون المطرقة ..

حميد : يجب أن ندق أعناق الطغاة

البشير : نحن الذين صممنا على الكفاح المسلح لنحطم نظام الاستعمار الباغي يجب أن نكون عقل الثورة .. يجب أن نرجع لهذا الشباب روحه التي توشك أن تنزلق في هوة اليأس .. وإلا ضاعت الفرصة لا قدر الله ... » [481] .

إن كثيرا من المآخذ والملاحظات النقدية الخاصة بالحوار المسرحي والتي وجهها «الركيبي عبد الله » [482] ذاته إلى كثير من الأعمال الجزائرية ، قد وقع فيها ولم يستطع تفاديها في مسرحيته « مصرع الطغاة » ، ولربما يكون ذلك بسبب أن هذه المسرحية قد كتبها في مرحلة مبكرة من تجربته الأدبية وفي ظرف تاريخي موسوم بالحماس الوطني .

ولأن عناصر الإبداع المسرحي كل مترابط ، فإن المآخذ المسجلة على الصراع وبناء الشخصية قد أثرت على الحوار فوسمته بالرتابة والخطابية ، فلم يستطع الكاتب تحقيق حياده نحو الشخصيات وحوارها بل على العكس من ذلك فإنه جعل من شخصياته مجرد أبواق تردد أفكاره وآراءه وتعبر عن مشاعره النابضة بالثورة حبا للوطن وكراهية للاستعمار ، وإن كان ذلك قد تحقق له فإنه – للأسف –كان على حساب الإبداع الفني في كثير من النواحي .

وإذا كان لهذا الكاتب – رغم المآخذ المسجلة – فضل الريادة في نشر أول نص مسرحي باللغة العربية الفصحى سنة 1959 حول موضوع الثورة التحريرية ، فإن للأديب «كاتب ياسين » في هذا المجال فضل الريادة المسرحية كلها ، لأنه أول من كتب ونشر مسرحية حول موضوع الثورة التحريرية ، وهي مسرحية « الجثة المطوقة » باللغة الفرنسية والتي نشرت في مجلة « آسبري Esprit » الفرنسية شهري ديسمبر 1954 وجانفي 1955 .

في هذه المسرحية يقاوم الكاتب الاستعمار بلغته الفرنسية ، فقد دأب على تعلمها تحت طائلة الظروف التاريخية وليس حبا فيها ، فكان مثل المحارب يسلب سلاح عدوه ليقاتله به «ورغم أن كاتب ياسين قد وضع هذا المسرح من أجل شعبه ليخاطبه به إلا أن اللغة التي استخدمها أداة للتعبير عن تلك الأفكار وتحليل الظروف التي عاشها الشعب الجزائري هي لغة غريبة عن ذلك الشعب الجاهل

---

[481] – الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، ص ص 35 – 36 .

[482] – ينظر : تطور النثر الجزائري الحديث – الفصل الرابع ، ص 214 – 238 .

وبذلك اضطر أن يخاطب بها جمهورا آخر ، غريبا عن جمهور بلاده يتكلم تلك اللغة ذاتها .. ومع ذلك ورغم ذلك النقص فقد استطاع كاتب ياسين أن يخاطب ويقنع ذلك الجمهور ويكشف عينيه على حقيقة ما يدور هناك على أيدي حكامه في بلد المليون شهيد » [483].

لقد كانت الثورة الجزائرية ، وهي تواجه أعتى القوى الاستعمارية ، في حاجة ماسة إلى من يوصل صوتها إلى الضمير الإنساني ، فتحظى بدعم الرأي العام العالمي ، فكانت مسرحية « الجثة المطوقة » خير سفير مثل الثورة الجزائرية في الثقافة العالمية انطلاقا من عمق الثقافة الفرنسية ذاتها ، فكاتب ياسين « رغم أنه يستعمل الفرنسية كلغة كتابية فإنه يتحدث العربية في الحياة اليومية»[484]، فهو مثقف وطني وأديب ملتزم بالدفاع عن قضايا الشعب الجزائري ، وقد ألهمته الثورة التحريرية هواجس الإبداع ، فتوحد معها ومنحها الحضور الأدبي والإنساني ما منحته من نبضها في نبض قلبه الدافق بعشق الثورة قدر عشقه للحرية والحياة .

إن أول ما نلاحظه على الحوار المسرحي في « الجثة المطوقة » هو طغيان الشعرية، فلغة الحوار زاخرة بالأنساق التي تخالف فيها اللفظة مرجعها المعجمي ، فتكتسب مدلولات إيحائية ورمزية جديدة ، ففي هذه المسرحية يلاحظ « إدوار غليسان » أنها تتضمن : « الشعر الذي لا حدود له ... إن المؤلف لا يتردد في أن يعبر بغموض عما هو غامض مظلم في الإنسان . ولكنه ينفجر في خطوط دقيقة عندما يرى بأن هناك حقائق يجب إبرازها بدون لف أو دوران إن لغة كهذه تتناوبها الحرارة والظلمة كليلة صيف ، والسرعة والفاعلية كأداة ماضية في اليد ، إن لغة كهذه لتلائم كل الملاءمة هذا المشروع الهائل ، إنها لا تضحي بعظمة الفن أمام الهدف الذي ترمي إليه ، ولا تجعل من الهدف النبيل ضحية للتعبير الهزيل » [485] .

ففي كثير من المقاطع يأتي الحوار على شكل قصيدة شعرية ، فتعبر الشخصية عن حالة وجودها متجاوزة البوح بالنوازع الوجدانية إلى تشخيص الحالة الصوفية مثل هذا المقطع على لسان « الأخضر » وهو مطعون بالخنجر ، محتضن شجرة البرتقال في لحظات احتضاره :

« الأخضر : جميع العقوبات هي كعقوبة الإعدام لمن يبلغ الصميم ..

صميم القدر ..

هنا يتخلص وجودي في نسمة

أما لساني الذي نمت عليه

الطحالب أخيرا ..

---

[483] – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 193 .

[484] – سعد الله ، أبو القاسم : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 104 .

[485] – مقدمة : الجثة المطوقة ، ص 21 .

فسيكون غذاء للكون بأسره ..

علي الآن أن أتقيأ كل شيء ..

الآلام ، والهموم ، والأوهام ، والعلوم

علي أن ألفظ كل شيء كالمحيط ..

يتقيأ اللآلئ ، والجثث ..

علي أن أمضي إلى الاعترافات ..

إذا ما أردت الإنطلاق خاوي الوفاض ...

إلى الجانب الآخر من القدر ...

هناك في أحضان الأعالي العذراء

حيث تفيض القبلة بعطائها فتنقلب نجمة

حيث تبلغ ذؤابات الشعر القدم ...

حيث المعرفة سطوع برق أمين ..

وحيث الحب ليلة واحدة بلا ذكريات » [486] .

بهذا الوصف الشاعري ، يرسم الكاتب انتقال « الأخضر » من عالم الدنيا وما فيها من آلام وعذاب إلى عالم الآخرة بما فيه من جمال وحب ، والمؤكد أن لغة الشعر هي الأقدر على وصف مثل هذه المواقف الدرامية العميقة جدا « فالشعر يلعب دوره الهام في مسرح كاتب ياسين وهو يقول أنا لا أنكر أن الشعر عنصر هام من عناصر المسرحية ، فهو يحوي قوة متفجرة تساعد على توضيح الإبهام إن وجد . أما أحيانا إذا أردت أن تمضي إلى نهاية ما يقول ستجد نفسك في لحظة ما غامضا ، مشرد الفكر ، ويأتي الشعر بقوته التحريرية ليوضح الموقف» [487]، ولذلك تتباين صياغة الحوار حسب الموقف الملحمي الذي تواجهه الشخصيات ، فأحيانا يأتي الحوار نثرا وبأسلوب واضح سلس يعرف الشخصيات ويساعد على تطوير الأحداث ، مثل هذا الحوار الحيوي الذي يدور بين « حسن » و« مصطفى » و« البائع » حول مكان «الأخضر » :

«البائع (منتفضا) : لعنة الله على الكافر الذي أيقظني .. آه .. إني أعتذر .. لقد حسبتكم من الجنود .

حسن : ألم تر الأخضر ؟

البائع : كثيرون في بلدنا يحملون هذا الإسم ..

حسن : إنه رفيق ، كل الناس يعرفونه هنا

486 – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 91 – 92 .

487 – محمد خضر ، سعاد : الأدب الجزائري المعاصر ، ص 194 .

مصطفى (يقترب هائجا) : ليس هذا وقت المزاح . قل لنا أرأيته أم لا ؟

البائع : كلا لم أره

مصطفى : أحقا أنك لا تعرف رجالنا ، إنك قابع في الشارع طوال الوقت ، ثم تقول إنك لا تعرفه مع ذلك ؟

البائع (خائفا) : إني لا أعرف إلا عملي وأطفالي

مصطفى : وما عسى أن يكون عملك في هذا الشارع ! ألا تتكلم مع أحد !

البائع : آه يا إخواني .. إني بعيد عن السياسة ، ماذا تجدي السياسة ؟

مصطفى : هناك من يفيدون من السياسة .. هناك من يفيدون من الشرطة أيضا

البائع : يا إخواني ، عندي أطفال سبعة ، إني أجاهد طول يومي كي أكسب قوتي كما أستطيع . أيكون مثل هذا محرما علي ، أيحرم على المرء أن يكسب لقمة عيشه ؟

مصطفى : اسمع .. أنت تعتمد على رجال الشرطة . إنهم يسهلون لك كسب رزقك . فماذا تقدم لهم مقابل ذلك ؟ » [488].

ويتواصل الحوار في إيقاع متسارع ، منسجما مع طبيعة الصراع الدرامي والموقف الذي تواجهه الشخصيات فنكتشف أن ذلك « البائع » جاسوس عميل للاستعمار ، وأنه أحد عيونه التي ترصد حركة الثوار في الشارع ، ومع ذلك يبقى الكاتب محايدا لا يفرض منطقه على الشخصية ، بل يعطيها حقها في التعبير عن نفسها حتى ولو كانت هذه الشخصية خائنة ، فلا نراه يميل إلى شخصية دون أخرى ، ولا يتخذ من شخصياته بوقا لآرائه وشعاراته السياسية إنه يعرض المشاهد حية ، ويدفع المتلقي إلى التفكير واستخلاص العبرة بنفسه .

أما الحوار الشعري فإنه يأتي عادة لإبراز الحالات الصراعية العميقة ، حيث تواجه الشخصية وجودها فتختفي الحركة ويحل السرد الملحمي لأن الكاتب لا يستطيع « أن يصوغ هذه الحالة الإنسانية للوجود الجزائري إلا بالشعر حيث يخلق التوتر الوزني والتصوير الداخلي هذه الوحدة الدينامية العميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل » [489] من ذلك مثلا هذا المقطع الحواري بين «نجمة » و« الأخضر » :

« الأخضر : لن يفقد أبدا

ذلك العاشق الذي تأتى نسمة جديدة

فتدفنه قبل أوانه

إني أقدم لنيرك الوحدة

---

[488] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 50 – 51 .

[489] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 280 .

وأشق أحاديدي لك

وتظلين الأرض المحرمة علي

إن غيابي سيجعل عزلتك مورقة

نجمة : لقد زرعتني دون عودة

في أعماق ضلوعي

وها أنت الآن تتبدد

أيتها السحابة المنجبسة التي وعدت بمائها

الأخضر : كالكيس المقلوب على قفاه

يتصاعد دخاني ، أنا الممتزج بك

وأغرقك بطوفاني أيها الفم المغلق بإحكام

أنا المترع بسحبك ذات الرائحة العنيفة

نجمة : أنا التي رأت ضربات المنجل تخطفك بعيدا عنها

الأخضر : ولكنني سأخرج من الأهراء التي طمرت فيها . ولن تعرفي الحملة القديمة التي ستجتاحك »[490].

لقد احتاج الكاتب إلى لغة الشعر ، لأنها أكثر قدرة من لغة النثر على تعبير كل من «الأخضر » و« نجمة » عن نفسيهما وهما يواجهان بعضهما في موقف لا يحن فيه العاشقان إلى الوصال وكفى ، ولكنه موقف يتجاوز كل ذلك ليعبر عن وفاء «الأخضر » رمز الثورة إلى «نجمة » رمز الوطن ، فالحوار إذن يعبر عن حالة الحب بين الثورة والوطن ، وهي حالة تستدعي طاقة الشعر لإبرازها .

أما إذا كان الموقف أكثر غموضا وأحس الكاتب بعجز لغة الشعر عن إيضاحه ، فإنه يلجأ إلى الجوقة فيجعلها تتدخل لتشرح الغموض أو تعبر صراحة عن الهدف المقصود، مثل النداء الذي تطلقه أكثر من مرة داخل مشاهد المسرحية :

«الجوقة : يا مجاهدي الجزائر !

لا تتركوا معاقلكم

إن ساعة المعارك ما تزال بعيدة ..

يا مجاهدي الجزائر » [491].

ولا تكتفي « الجوقة » في مسرح «كاتب ياسين » بتوضيح الغموض في حوار الشخصيات ، ولكنها تتعدى ذلك إلى القيام « بدور العازل الشعوري بين المتفرج والتمثيل ، وهو العازل الذي يحول

---

[490] – كاتب ، ياسين : الجثة المطوقة ، ص ص 55 – 56 .

[491] – كاتب ، ياسين : المصدر نفسه ، ص 85 .

بينه وبين الاندماج » [492] ، فالكاتب متأثر في هذه الناحية بالمسرح الملحمي البريختي حيث أن الهدف من المسرحية هو إثارة عقل المتفرج ودفعه إلى التفكير وليس إثارة عواطفه ، ففي حين نجد أن مسرحية « مصرع الطغاة » متأثرة بالمسرح الأرسطي فتسعى إلى تحقيق التطهير فإننا على العكس من ذلك نلاحظ أن « الجثة المطوقة » متأثرة بالمسرح الملحمي فتسعى إلى تحقيق التغيير ، عن طريق شحن المتفرج ودفعه إلى التفكير وبالتالي تغيير واقعه المعيش .

ومما تقدم نخلص إلى أن المسرح الجزائري وهو يضطلع بمهمة التعبير عن الثورة التحريرية وتمجيدها والدعاية لها ، قد طرح إشكالية الجمهور وسعى إلى إيصال صوت الثورة باللهجة الدارجة الجزائرية ، وباللغة العربية الفصحى ، وباللغة الفرنسية جميعا –فضلا عن الوسائل الفنية المصاحبة للنص المسرحي عند إخراجه – ولقد كانت للظروف التاريخية تأثيرات تبرر مثل هذا التنوع اللغوي الذي مكن لصوت الثورة من جهة وأغنى الحركة المسرحية الجزائرية من جهة أخرى . فكان هذا التراث المسرحي مرآة صادقة لصورة الثورة ولعظمة التضحيات التي بذلت في سبيل انتزاع الحرية والاستقلال .

الخاتمة

[492] – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، ص 294 .

اجتهد الكتاب في معالجة إشكالية : المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية ، وقد انتهى التحليل إلى نتائج تضمنتها المباحث السالفة ، وفيما يأتي نكتفي باستخلاص أهمها في إيجاز :

– أن فن المسرح وبحكم طبيعته كفن يكرس علاقة الإنسان بالإنسان : الإنسان الممثل بمواجهة الإنسان المتفرج من خلال فعل الفرجة ، وهذا عكس الفنون الأدبية الأخرى والتي تكرس علاقة الإنسان بالورق من خلال فعل القراءة ، فبحكم هذه الخصيصة في فن المسرح ، فإن ذلك قد جعله يولد ويتأسس في الجزائر ، ولادة مقاومة وتأسيسا نضاليا ، فحتى في الأشكال ما قبل المسرحية كخيال الظل والقوال نجد هذا النزوع نحو المقاومة بوساطة الثقافة الشعبية ، وكأن امتلاك الجزائريين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني ، وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة الحضور في ظل استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب .

– لقد تفاعل المسرح الجزائري مع تطور الحركة الوطنية ، فتشكل بسماتها وامتزج بتياراتها وطروحاتها السياسية ، فكانت انطلاقته في العشرينيات من القرن العشرين مواكبة لانطلاقة الحركة الوطنية بقيادة الأمير خالد الذي انخرط بنفسه في تفعيل النشاط المسرحي. فبعد مخاض عسير من الولادة ، انطلقت الحركة المسرحية الجزائرية ساعية إلى تجذير هذا الفن في أوساط الجماهير ، فكان مسرحا جزائريا شعبيا مقاوما يطرح بأسلوب فني أسئلة الذات الجزائرية العميقة بمواجهة الآخر الاستعماري .

– لقد حاول الاستعمار الفرنسي اجتثاث الذات الجزائرية من جذورها فانتهج سياسات استئصالية هدفها الأساس خلق قطيعة وهوة سحيقة بين الجزائر وشخصيتها الوطنية ، فكان للتيار العربي الإسلامي في الحركة الوطنية ممثلا خاصة في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أن قاوم تلك السياسة الاستعمارية ، ولقد تجلت هذه المقاومة مسرحيا في ذلك المسرح الفصيح الذي أنتجه كتاب ينتمون في عمومهم إلى جمعية العلماء ، يحملون برنامجها ويجسدون تطلعاتها ، فوجدنا في إنتاجهم المسرحي معركة استرجاع ملامح الشخصية الوطنية للجزائر مجسدة في لغة التعبير وفي تناول الموضوعات وفي توظيف التراث .

– لا يغير المسرح نظاما ، ولا يصنع وحدة ثورة ، ولكنه يكون فعالا إذا كان مسرحا للطبقات الشعبية صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير ، وهذا ما سعى المسرح الجزائري إلى تحقيقه حيث إنه قام بدور المحرض على الثورة قبل اندلاعها ، فكانت له صدامات عديدة مع إدارة الاحتلال ، فمنعت نشاطاته حينا ووضعت نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا ، ومن مساحة الكوة التي سمحت بها إدارة الاحتلال استطاع هذا المسرح مرافقة خطوات المقاومة والتحريض على الثورة ، فاتخذ كل فضاء يجده

منبرا له وهكذا نشط المسرح في العمل السري وفي السجون والمعتقلات وفي الجبال وخارج الجزائر وعبر الأثير من خلال المسرحيات الإذاعية الثورية .

– لقد تحدى المسرح الجزائري أسوار الحصار التي أقامها الاستعمار حوله ، فكانت هجرته إلى الخارج هروبا بمشهد الثورة وصوتها ، ما جعل قيادة الثورة تعتمده سفيرا مفوضا مكلفا بمهمة التعبير عن الثورة التحريرية للرأي العام العالمي وذلك من خلال إنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس ، وسواء أكان هذا النشاط المسرحي تحت مظلة الجبهة أم خارجها ، فقد انعكست الثورة فيه ، وتجاوز ما تنقله المرآة المسطحة بواقعية والتزام ، إلى ما تصنعه المرآة المقعرة حيث تجمع خيوط الضوء وتركزها وتشعها من جديد أكثر تركيزا وقوة ووضوحا . فكان مسرحا يشع الثورة إذ تشعه ويخلقها إذ تخلقه .

– أن كثيرا من النصوص المسرحية المقاومة والتي تعود إلى فترة الثورة التحريرية ، أو قبلها قد ضاعت ، وهي في حاجة إلى من يبحث عنها وينشرها مثل مسرحية « الحاجز الأخير » لمصطفى الأشرف ، وعديد المسرحيات الإذاعية التي تشكل تراثا وطنيا هاما له علاقة مباشرة بذاكرة الأمة في لحظات فارقة من تاريخها .

– أن المسرح الجزائري قد قاوم الاستعمار باستعمال اللهجة الشعبية الدارجة وباللغة العربية الفصحى وباستعمال اللغة الفرنسية ، وقد سمح له هذا التنوع في لغة الحوار من مخاطبة شرائح واسعة من الجمهور فتمكن بذلك من إيصال مشهد الثورة وصوتها إلى أبعد مدى .

– أن الواقعية هي أهم ما طبع المسرح الجزائري المواكب والمعبر عن الثورة التحريرية . فتجلت حقيقة الثورة وشمولية الصراع من أجل انتزاع الحرية والاستقلال حتى أننا يمكن أن نعتبر تلك المسرحيات وثائق تاريخية تكشف حقيقة الثورة وقيمها . لكنها واقعية متفائلة بحكم ارتباط هذا المسرح بوظيفته السياسة في الدعاية للثورة وتمجيدها ومناصرتها ، ونتيجة ذلك يمكن أن يمتلأ الكاتب بالحماس الوطني الفياض فيبادر إلى حسم الصراع لصالح الثورة وتبرز النبرة الخطابية في المشاهد ، غير أن بعض المسرحيات تجاوزت مثل هذه الهنات وعلى العكس من ذلك استطاعت أن تبلغ مستوى فنيا عالميا راقيا امتزجت فيه قوة الرمز مع قوة الخطاب دراميا وشعريا وملحميا

– أن الإبداعات المسرحية الجزائرية التي واكبت الثورة التحريرية وعبرت عنها قليلة جدا قياسا مع التراكم الشعري والقصصي ، غير أن هذه النماذج القليلة استطاعت أن تعكس حقيقة الثورة وأن تشخص عمق الصراع بأشكاله المختلفة .

ملحق بالوثائق و الأعلام

1- الوثائق

جواب عبد الحميد مهري عن أسئلة الكاتب احسن ثليلاني

تحية أخوية

أرسل لكم، حسب الاتفاق جوابا مختصرا على أسئلتكم في موضوع المسرح وعلاقته بالثورة الجزائرية، مشيرا إلى أنني لم أتقيد حرفيا بالأسئلة المطروحة ولكنني استوحيت منها إجابة عامة تتضمن بعض العناصر التي تتصل بالموضوع وبعض الإشارات لجوانب قد يثري تقصيها البحث الذي أنتم بصدد إنجازه.

العلاقة بين المسرح والحركة الوطنية:

إن العلاقة بين المسرح والثورة بدأت، في حدود ما أعلم، بعد الحرب العالمية الثانية في سياق الحركة الوطنية ومع حزب الشعب الجزائري على وجه التحديد وفي المحيط القريب منه. وتمثلت هذه العلاقة في قرب بعض المهتمين بالمسرح والعاملين فيه من حزب الشعب الجزائري ، أذكر من بينهم على سبيل المثال الأخوين فراح محمد وفراح عبد القادر الأول كان متعهدا للمسرح العربي بالعاصمة في الأربعينات والثاني متخصص في الديكور المسرحي في مستوى رفيع وقد ساهم على ما أذكر في ديكور مسرح شكسبير بلندن وكان يقيم بها حتي بداية التسعينات. ومن الممثلين البارزين الذين ناضلوا في صفوف حزب الشعب « حسن الحسني » المعروف ببوبقرة .

وقد كان المسرح يوظف للتوعية والتعبير السياسي حتى في العمل السري. وقد بدأت بعض مسرحيات بوبقرة، التي أصبحت مشهورة بعد الاستقلال، تمثل سرا في ولائم وأعراس بعض المناضلين بالجزائر العاصمة وقد حضرت شخصيا بعضها في ذلك العهد.

ونسجا على هذه الطريقة،عمدت جمعية الطلبة الجزائريين الزيتونيين في تونس، عندما تولى مناضلو حزب الشعب الجزائري تسييرها، إلى تكوين فرقة مسرحية من الطلبة أشرف على تدريبها، ورافقها في رحلتها عبر القطر الجزائري ،المسرحي التونسي القدير المرحوم الأستاذ محمد الحبيب. وقامت هذه الفرقة بإخراج مسرحية، باللغة العربية الفصحى من تأليفه وهي مسرحية « طارق بن زياد ». وقد أشرفت شخصيا، بداية سنة 1948، على تنظيم جولة لهذه الفرقة بعدد من المدن الجزائرية، وكان الإقبال الشعبي كبيرا على عروضها. وتمكنت جمعية الطلبة الجزائريين بتونس، نظرا للمداخل الهامة الني تحصلت عليها، من رصد ميزانية خاصة لمساعدة الطلبة المحتاجين في شكل منح شهرية منتظمة.

العلاقة بين المسرح والثورة:

إن الثورة، بالإضافة إلى هذا الرصيد من التجربة والاهتمام الموروث بالمسرح، تناولت التنظيم والنشاط الثقافي والاجتماعي من منظور عام يهدف لتنظيم وتجنيد كل طاقات الشعب في المعركة من اجل الاستقلال وتهيئة المجتمع الجزائري للانتقال من دائرة الإلحاق والتهميش إلى فضاء التفتح والإبداع. وهذا ما يفسر أن المسرح كثيرا ما وظف للتعبير السياسي والنضالي في السجون والمحتشدات ومواقع جيش التحرير في بعض الحالات.

وتكوين الفرقة المسرحية الوطنية يندرج في هذا المنظور. وهو أيضا توظيف موفق لطاقات المناضلين الذين سبقت لهم تجربة في التمثيل والذين وجدوا أنفسهم بعيدا عن مواقع نشاطهم في المؤسسات التي كانت تخضع للسلطات الاستعمارية كالمسرح والإذاعة.

أما رسالة هذا المسرح فكانت تمليها الملحمة التي كان الشعب الجزائري يخوضها بكل طاقاته وفئاته ضد النظام الاستعماري. وكانت في جوهرها التزاما بالقضايا التي تطرحها المعركة، وتطوراتها، وتعبيرا عن تطلعات الشعب وآماله وآلامه. ومما تجدر الإشارة إليه أن العديد من العناصر التي تكونت منها هذه الفرقة كانت تجمع إلى التجربة الخاصة انفتاحا على تجارب المسرح العالمي وذخائره واستعدادا للانتفاع بها. واستعراض سجل أعمالها يعطي دلالات هامة على ذلك.

العلاقة الشخصية بالفرقة :

أما علاقتي الشخصية بهذه الفرقة فقد كانت علاقة إشراف إداري في الفترة التي أسندت لي وزارة الشؤون الاجتماعية والثقافية في الحكومة المؤقتة الثانية. أما من الناحية الفنية فقد كانت الفرقة تتمتع بحرية كاملة في عملها وبرامج نشاطها.

رسالة بالبريد الإلكتروني في ديسمبر 2005

2 - الأعـلام

1/ آل خليفة محمد العيد : ولد بعين البيضاء سنة 1904 في أسرة عريقة ، وبها تعلم مبادئ العربية والإسلام ، تابع دراسته في الزيتونة سنة 1921 ، حيث عمق تحصيله العلمي ثم عاد إلى بسكرة ونشر في الصحف والمجلات الوطنية : صدى الصحراء ، والمنتقد ، والشهاب ، والإصلاح ، دعي إلى العاصمة سنة 1927 ليكلف بإدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية الحرة مدة 12 سنة ، ساهم في إنشاء جمعية العلماء ، وكان شاعرها الفذ ومن رجالها البارزين ، ونشر في جرائدها : البصائر ، السنة ، الشريعة ، الصراط ، المرصاد ، الثبات .

غادر العاصمة بعد الحرب العالمية الثانية عائدا إلى بسكرة وكان ذلك سنة 1940 ومنها إلى باتنة للإشراف على مدرسة التربية والتعليم ، ثم إلى ميلة لإدارة مدرسة العرفان ، من 1947 إلى 1954 بعد اندلاع الثورة أغلقت مدرسته ، وألقي عليه القبض ، وزج به في السجن، ثم خضع للإقامة الجبرية ببسكرة حتى الاستقلال ، توفي عام 1979 بباتنة ، ودفن ببسكرة ، له ديوان شعري ضخم ، ومسرحية قصيرة تحت عنوان : « بلال بن رباح » .

2/ التوري محمد : بن عمر بن محمد مطرب وممثل ومؤلف مسرحي من مواليد 09 نوفمبر 1914 ، التحق سنة 1928 بفرقة (الأمل) للكشافة بالبليدة ، ثم اشتغل سنة 1933 في جمعية الودادية ضمن فرقة التمثيل ، بعدها أسس فرقة مسرحية مع (رزوق سيدي موسى) ، (الحاج بن شوبان) ، (بلقاسم متبت) ، (محمد بن قارة) ، (محمد مسعودي) ، (عبد الرزاق كسرلي) ، (ميمي) وكان ذلك سنة 1936 ، وفي سنة 1942 التحق بالإذاعة بدعوة من محي الدين باشطارزي ثم

بعدها بسنة (1943) انضم إلى فرقة باشطارزي للمسرح، بعد ذلك وتحديدا سنة 1947 التحق ضمن فرقة المسرح العربي التي كانت تنشط بقاعة الأوبرا بالجزائر ، أعتقل سنة 1956 من قبل السلطات الفرنسية لمواقفه الوطنية المعادية للاستعمار وسجن بسجن (سركاجي) ، توفي في 30 نوفمبر 1959 على إثر المرض .

ترك آثارا عدة في المسرح الجزائري نذكر منها : – الكيلو – الجهالة مدعيين العلم – بوحدبة – دبكة ودبك – البخار (أوبيرات) – فلوس فلوس (أغنية فكاهية) – قاتل أجنة (مقتبسة عن مسرحية إسبانية) – كي السجين في القصر – البارح واليوم – زعيط ومعيط ونقاز الحيط – المجنونة – أنا مليت (أغنية فكاهية) .

3/ **حسان الحسني** : هو حسان بن الشيخ ، كوميدي كبير وفنان قدير ، لقب بفنان الشعب وعرف بـ « سي نعينع » ثم اشتهر بـ « بوبقرة » من مواليد 24 أفريل 1916 بـ « بوغار » دائرة قصر البخاري ولاية المدية . بدأ مشواره الفني عام 1940 مع باشطارزي بمسرحية « أحلام حسان » كلفته دخول سجن البرواقية ، ثم بربروس الرهيب نتيجة تحديه السلطة الاستعمارية . وبعد إطلاق سراحه استمر يمثل السكاتشات الفكاهية في الظل . انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا خلال موسم عام 1947 – 1948 ، حيث مثل فيها العديد من الأعمال المسرحية .

وبعد الاستقلال أصبح نجم التمثيل المسرحي ، الإذاعي والسينمائي بلا منازع حيث مثل في العديد من الأفلام الناجحة نذكر منها : «ريح الجنوب» 1966) ، « حسان طيرو » (1968) ، « الأفيون والعصا » (1970) ، « ديسمبر » (1971) ، « وقائع سنين الجمر » (1975) ، « زوجة الابن » (1982) وغيرها من الأفلام . مات وهو يمثل فيلم « أبواب الصمت » لـ : عمار العسكري. وهذا في 25 ديسمبر 1987 بمستشفى عين النعجة بالجزائر العاصمة .

4/ **حوحو أحمد رضا** : من مواليد 1907 . ورد أنه ولد في 15 ديسمبر 1910 بسيدي عقبة قرب بسكرة ، وهو ابن محمد رضا حوحو شيخ عشيرة أولاد العربي وكبير أعيانها . درس اللغة العربية والفرنسية حتى نال الشهادة الابتدائية . انتقل إلى سكيكدة وفيها تحصل على شهادة التعليم المتوسط ، ثم عاد إلى سيدي عقبة وانخرط في جمعية الشباب العقبي الثقافية وعمل فيها على تنشيط الفن المسرحي ، هاجر وأفراد أسرته إلى الحجاز ، فالتحق بكلية الشريعة بالمدينة المنورة لإنهاء دراسته فتخرج منها سنة 1938 وعين معيدا بالكلية نفسها . ثم اشتغل في مصلحة البرق والهاتف . إلى أن عاد إلى الجزائر سنة 1945 واستقر بمدينة قسنطينة حيث انضم إلى جمعية العلماء المسلمين ، فعين مديرا لمدرسة التربية والتعليم ، ثم مديرا بمدرسة التهذيب بمدينة (شلغوم العيد) ، ثم كاتبا عاما

بمعهد عبد الحميد بن باديس ، وإلى جانب نشاطه الأدبي والصحفي أنشأ سنة 1949 جمعية (المزهر) للموسيقى والمسرح بقسنطينة ، وكتب واقتبس لها العديد من المسرحيات التي كانت تعرضها . اعتقلته القوات الفرنسية وأعدم يوم 29 ماي 1956 . إثر اغتيال محافظ شرطة قسنطينة على يد أحد الثوار.

يعد (رضا حوحو) أحد رجال المسرح العربي البارزين في الجزائر بالقياس إلى الكتاب الآخرين الذين كتبوا للمسرح ، إهتم (حوحو) بالتأليف المسرحي اهتماما كبيرا إلى جانب التأليف في القصة . ذلك أن الكتاب الآخرين الذين عاصروه لم يكتبوا في المسرح ما كتبه (حوحو) ويمكن أن يكون قد كتب من حيث الكم ما كتبه عشر كتاب عاشوا بين (1945 – 1954) وإن الموضوعات التي تطرق إليها (حوحو) هي في مجملها موضوعات عالجها كل الكتاب الذين عاصروه ، فهو أديب وكاتب قصصي وناقد ساخر ، حلو الفكاهة والنكتة ، خفيف الروح ، مرح الظلال، يهوى الفن والتمثيل والموسيقى ، يعزف على العود وبعض الآلات الأخرى .

5/ خرفي صالح : ولد في القرارة (ولاية غرداية) بالجنوب الجزائري سنة 1932 . إلتحق بإحدى مدارس جمعية العلماء المسلمين (مدرسة التربية والتعليم بباتنة) سنة 1938، ثم استكمل دراسته الابتدائية في مدرسة الحياة بالقرارة . استكمل حفظ القرآن الكريم سنة 1946 ، كما استكمل دراسته الثانوية في معهد الحياة بالقرارة .

في سنة 1953 إلتحق بجامع الزيتونة والمدرسة الخلدونية بتونس ، كما إلتحق سنة 1957 بقسم اللغة العربية بكلية الآداب (جامعة القاهرة) (بتقدير ممتاز) عن رسالة بعنوان (شعر المقاومة الجزائرية) (1830 – 1930) سنة 1966 . إضافة إلى إحرازه درجة دكتوراه (بمرتبة الشرف الأولى) من الجامعة نفسها سنة 1970 ، عن أطروحة بعنوان (الشعر الجزائري الحديث). هو عضو مؤسس لاتحاد الكتاب الجزائريين 1964 ، وعضو مراسل في (مجمع اللغة العربية بدمشق) 1986 ، وعضو مؤازر (بمجمع اللغة العربية الأردني) 1989 .

اشتغل مسؤولا للعلاقات مع البلاد العربية في أول وزارة للتربية بعد الاستقلال 1962 ، وأستاذا للأدب الجزائري الحديث بجامعة الجزائر (1964 – 1976) ، حيث شغل رئاسة دائرة اللغة والأدب العربي (1971 – 1976) رأس تحرير مجلة (الثقافة) الجزائرية منذ صدورها عام 1971 إلى غاية 1976 . إضافة إلى اشتغاله منذ سنة 1976 مدير إدارة الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، كما رأس تحرير (المجلة العربية للثقافة) التي تصدر عن إدارة الثقافة بالمنظمة منذ سنة 1981 . كما تولى مسؤولية المدير العام المساعد بالإنابة لقطاع الثقافة بالمنظمة (1984 – 1990) . وحاضر في جامعات القاهرة والكويت والدوحة ودمشق والرباط وتونس وبغداد ومثل الجزائر في مؤتمرات أدبية وثقافية وفكرية ومهرجانات شعرية .

نشر دراساته وأشعاره في مختلف الدوريات العربية التي من بينها : (المعرفة) السورية ، و(الأقلام) العراقية ، و(الفكر) التونسية ، و(العربي) الكويتية ، و(الدوحة) القطرية ، و(دعوة الحق) المغربية ، و(مجلة العالم العربي) القاهرية ، وبعض الدوريات الجزائرية كـ : (الثقافة) و(المعرفة) و(الأصالة) ... ، كما ترجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والروسية . نال عدة جوائز وأوسمة استحقاقيه منها: (وسام المقاوم) من وزارة المجاهدين سنة 1984 ، و(شهادة تقدير) من رئيس الجمهورية لنضاله في خدمة الثقافة الوطنية سنة 1987 ، و(الوسام الثقافي) من رئيس الجمهورية التونسية سنة 1972 ، و(جائزة الشعر) من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في القاهرة سنة 1959 ، و(جائزة الشعر الأولى) من وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية سنة 1972 ، كما تغنت المطربة الكبيرة وردة الجزائرية ببعض قصائده التي لحنها رياض السنباطي وبليغ حمدي . توفي يوم الإثنين 23 نوفمبر 1998 بأحد المستشفيات التونسية على إثر أزمة قلبية مخلفا أثارا ومؤلفات عدة تمثلت في : - شعراء من الجزائر 1969 – صفحات من الجزائر 19755 – الجزائر والأصالة الثورية 1977 – شعر المقاومة الجزائرية 1982 – الشعر الجزائري الحديث 1984 – في ذكرى الأمير عبد القادر الجزائري 1984 – في رحاب المغرب العربي 1985 – أحمد رضا حوحو في الحجاز (1934 – 1945) 1992 – المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث 1983 – عمر بن قدور الجزائري 1984 – حمود رمضان 1985 – محمد السعيد الزاهري 1986 – محمد العيد آل خليفة 1986 – صرخة الجزائر الثائرة 1985 – نوفمبر 1961 – أطلس المعجزات ط$_1$ 1967 ، ط $_2$ 1982– أنت ليلاي 1974 – من أعماق الصحراء 1991 . كما شارك بالتحرير والصياغة والإعداد في بعض الكتب الصادرة عن إدارة الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومنها : - مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية 1985 – العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الإفريقية 1985 – من قضايا اللغة العربية المعاصرة 1990 .

6/ رايس عبد الحليم : من مواليد ماي 1924 بوهران ، كتب سنة 1942 مسرحية "اليتيم" كما ساهم في السنة نفسها في إنشاء فرقة " الهلال الجزائري " ، سافر إلى المغرب للمشاركة في فيلمين الأول بعنوان " معروف " رفقة محمد التوري والثاني بعنوان " شداد العادل " رفقة جلول باش جراح وكان ذلك سنة 1945 ثم عاد بعدها إلى الجزائر ليتخصص في الحصص البوليسية بالإذاعة ، ساهم سنة 1947 بفعالية في تأسيس الفرقة المسرحية البلدية لمدينة الجزائر، ثم بعدها وفي خلال سنتين (1948 – 1950) كانت له أعمال عدة منها انضمامه رفقة الفرقة المسرحية الخاصة بحزب " حركة انتصار الحريات الديموقراطية " ، تأليف عملين دراميين الأول بعنوان " بين نارين " ، والثاني " هي الحياة " كما أعد أعمال إذاعية أخرى ...

سافر سنة 1957 إلى تونس حيث أسس هناك " الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" رفقة مصطفى كاتب وآخرين ، وألف لها : - أبناء القصبة (1958) – الخالدون (1959) – دم الأحرار (1961) – العهد (1962) وهي الأعمال التي أعيد تقديمها للجمهور من قبل المسرح الوطني الجزائري بعد تأسيسه مباشرة سنة 1963 .

بعدها التحق عبد الحليم رايس وتحديدا سنة 1963 بالإذاعة والتلفزيون الجزائري وظل مرتبطا بالمسرح الوطني كمؤلف من خلال الأفلام التالية : " الليل يخاف من الشمس " ، " الأفيون والعصى " ، " سنعود " ، " سنوات الجمر" ، و" المقاتل " ، وافته المنية سنة 1979 وهو في قلب الإبداع الفني وذلك في فيلم " السيلان " بمنطقة بوسعادة .

7/ الركيبي عبد الله : من مواليد 1930 بجمورة ولاية بسكرة . أتم دراسته الابتدائية بها ثم واصل الدراسة الإعدادية والثانوية بجامع الزيتونة حيث نال شهادتي الأهلية والتحصيل ، بعدها التحق بجامعة القاهرة (قسم اللغة العربية بكلية الآداب) حيث نال شهادة الليسانس عام 1964 ، والماجستير عام 1967 (عن بحث متعلق بالقصة الجزائرية القصيرة) ، والدكتوراه عام 1972 (عن بحث يتناول الشعر الديني الجزائري الحديث ، وبإشراف الدكتورة سهير القلماوي) ، إلتحق بالثورة الجزائرية في ديسمبر 1954 ، وسجن بمعتقل آفلو عام 1956 ، ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية ببسكرة حتى استطاع الفرار منها والالتحاق بصفوف جيش التحرير في جبال الأوراس ، ومنها أرسل إلى تونس ثم القاهرة لمتابعة الدراسة . ترأس فرع القاهرة للاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين أثناء الثورة وبعد الاستقلال ، كما ترأس نادي الفكر العربي (1962 – 1966) وهو أول ناد يؤسس بعد الاستقلال خدمة للثقافة العربية ، انتخب أمينا عاما لاتحاد الكتاب الجزائريين من 1973 حتى 1976 . اشتغل أستاذا باحثا بالمعهد الوطني التربوي (1964 – 1965) ، ثم أستاذا في التعليم الثانوي سنة 1966 ، ثم أستاذا بجامعة الجزائر (1967 – 1994) . كما عين أستاذا شرفيا في قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة دمشق حيث ناقش الكثير من الرسائل الجامعية .

حاضر في معهد الدراسات العربية التابع للجامعة العربية من 1969 إلى 1971 ، وفي جامعة حلب (1983 – 1984) ، ومثل الجزائر في عدة مناسبات ثقافية دولية . ترأس لجنة الفكر والثقافة في حزب جبهة التحرير الوطني (1972 – 1976) . أشرف على صفحة الأدب والثقافة بجريدة الشعب (1965 – 1966). اكتشف الكثير من المواهب الإبداعية الشابة ، وشجع بعضها من خلال برنامجه التلفزيوني (أقلام على الطريق) الذي قدم خلاله بين 1978 و1979 زهاء ثلاثين مبدعا ، كما قدم برامج إذاعية مختلفة وأذاع حصصا مختلفة – من هيئة الإذاعة البريطانية B . B . C – حول الأدب الجزائري الحديث . تفرغ للدراسة والبحث في لندن (1979 – 1981) . انتدب إلى وزارة الخارجية بدرجة وزير مفوض للإشراف على الثقافة في

سفارة الجزائر بدمشق (1982 – 1986) . عين عضوا في المجلس الأعلى للقضاء (1989 – 1994) ، ثم سفيرا مفوضا فوق العادة للجزائر في دمشق منذ أكتوبر 1994 حتى سنة 1996 ، ثم عضوا في مجلس الأمة منذ 1998 . يملك كما هائلا من المؤلفات تتمثل في : – مصرع الطغاة (مسرحية) 1959 – نفوس ثائرة (مجموعة قصصية) 1962 – القصة القصيرة في الأدب الجزائري الحديث 1983 – دراسات في الشعر الجزائري الحديث 1962 – تطور النثر الجزائري الحديث 1975 – قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر 1970 – أحاديث في الأدب والثقافة 1966 – الشعر الديني الجزائري الحديث 1981 – الأوراس في الشعر العربي 1983 – عروبة الفكر والثقافة أولا 1986 – ذكريات عن الثورة الجزائرية 1985 – الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار 1986 – فلسطين في الأدب الجزائري الحديث 1986 – الفرانكفونية مشرقا ومغربا 1992 – الشعر في زمن الحرية 1994 – الجزائر في عيون الرحالة الإنجليز – الهوية بين الثقافة والديموقراطية – محاورات صريحة – فهرس الأدب العربي في الجزائر 1920 – 1989 (إعداد بالاشتراك مع إبراهيم رماني) .

8/ عبة نور الدين : شاعر وكاتب مسرحي وصحافي قدير من واليد عام 1921 بسطيف، بدأ الكتابة والتأليف في سن مبكرة حيث نشر العديد من الدواوين والمسرحيات نذكر منها مجموعته الشعرية الأولى : « موسم الألغاز » ، «كانت أمس صبرا وشاتيلا »... يعد من المناضلين الكبار إلى جانب القضية الفلسطينية ، حيث كتب عنها مسرحية بعنوان: «السنة الأخيرة في القدس » كتابة شعرية .

ويعد أيضا إلى جانب محمد بودية من الرجالات الذين دافعوا عن القضية الفلسطينية . حيث أنشأ جمعية حاضر فلسطين في باريس أسندت رئاستها إلى جاك دومال الأستاذ بجامعة الأزهر . كما ألقى العديد من المحاضرات في ما بين 1967 و1975 عن فلسطين في جامعات سويسرا ، بلجيكا وفرنسا . وسعى أيضا إلى إنشاء مركز وثائقي عن فلسطين في باريس . كتب في المسرح أيضا : « استراحة المهرجين » التي ترجمها أحمد حمومي وقدمها المسرح الوطني الجزائري عام 1987 . كما كتب عن لبنان في « تل الزعتر يموت وقت المساء » ناضل ضد العنصرية بإنشائه « جمعية مناهضة العنصرية » بباريس . حاز عام 1979 على جائزة إفريقيا والبحر الأبيض المتوسط عن ديوان : « غزال ما بعد منتصف الليل » وجائزة محمود الهمشري عن « تل الزعتر » ... توفي يوم الخميس 19 سبتمبر 1996 بباريس .

9/ فضلاء محمد الطاهر : وليد الحركة الإصلاحية والنهضة العلمية ولسان ناطق باسم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، ولد يوم 30 مارس 1918 حفظ القرآن على يد الشيخ البهلولي فضلاء ، كما أخذ عنه مبادئ علوم النحو والصرف ، درس في قسنطينة على يد الشيخ

عبد الحميد بن باديس سنة 1935 وعدد من شيوخ جمعية العلماء المسلمين ، ثم انطلق يدرس في مراكز الجمعية عبر الوطن ، مدرسة الهداية بحي العناصر بالجزائر العاصمة ، ومدرسة الشباب بالأربعاء بني مسوس ومدرسة النصيحة بحسين داي ومدرسة الصادقية بصلامبي بالعاصمة ، إضافة إلى انشغاله بالتدريس فقد أنشأ فرقة مسرحية أسماها (فرقة هواة المسرح العربي الجزائري) فساهم في تقديم مسرحيات باللغة العربية الفصحى على المسارح وفي الإذاعة الجزائرية

سافر إلى مصر وانضم إلى فرقة (يوسف وهبي) الذي أشركه في عديد من المسرحيات فأكسبه ذلك خبرة في ميدان الفن المسرحي ، وعاد ليكتب ويخرج للمسرح الجزائري ، سجن من قبل القوات الفرنسية سنة 1945 بعد الانتفاضة الشعبية ، وأيضا سنة 1959 حيث بقي في السجن حتى سنة 1961 . عمل في وزارة التربية ووزارة الإعلام والثقافة ، وأسندت له مهمة إدارة (قاعة ابن خلدون) بالجزائر العاصمة ، ثم انتدب للأمانة العامة للحكومة ، وعين محافظا للمكتبة المركزية (1975– 1988) ثم أحيل على التقاعد ، من مؤلفاته المسرحية المخطوطة : مسرحية (الصحراء) و(دموع الفقراء) و(الدكتور كمال) ، له مسرحية واحدة مطبوعة وهي (عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار) ، أصدرت له دار هومة سنة 2000 مذكرات " المسرح تاريخا ونضالا " في جزأين حول المسرح العربي والجزائري في عهديه [الاحتلالي والاستقلالي] .

10/ كاتب مصطفى : ممثل ومخرج مسرحي كبير من مواليد 8 جويلية 1920 بـ «سوق أهراس » في أقصى الشرق الجزائري . أحب الفن منذ صغره حيث بدأ المسرح في موسم عام 1937 –1938 مع فرقة باشطارزي ، أسس عام 1940 فرقة مسرحية هاوية سماها « فرقة المسرح الجزائري » . نشطت خلال عامي 1941 و1942 وبعد أن جند كاتب في الجيش الفرنسي ضمن التجنيد الإجباري عين مساعدا لـ « باشطارزي » في إدارة فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا .

كما كان ينشط في فرقته الهاوية التي شاركت في مهرجان الشبيبة العالمية خلال سنوات 1951 ، 1953 ، 1955 و1957 . وابتداء من عام 1958 أصبح مديرا للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس ، التي أخرج لها كل الأعمال التي قدمتها وهي : « أبناء القصبة » (1959) ، « دم الأحرار » (1960) ، « الخالدون » (1961) وبعد استقلال البلاد ، أصبح كاتب مديرا لفرقة المسرح الوطني الجزائري من 1963 إلى 1972 أخرج خلالها العديد من الأعمال نذكر منها : « حسان طيرو » (1963) ، « الحياة حلم » (1964) و«الجثة المطوقة » (1967) وغيرها ... قبل أن يبتعد عن المسرح ويعاد تعيينه عام 1989 مديرا للمسرح الوطني الجزائري حيث كانت آخر مسرحياته « بائع راسو في قرطاسو » (1989) . توفي يوم 29 أكتوبر 1989 بـ « مرسيليا » (فرنسا) بعد أن ألم به داء عضال .

11/ كاتب ياسين : كاتب مسرحي وأديب روائي من مواليد 6 أوت 1929 بـ : السمندو ولاية قسنطينة ، التحق بالكتاب لتعلم القرآن الكريم عام 1936 غير أنه انقطع عنه ليلتحق بالمدرسة الفرنسية ومنها إلى ثانوية سطيف عام 1945 حيث شارك في مظاهرات 8 ماي 1945 التي نجمت عنها مجزرة الـ 45 ألف قتيل . وهي الحادثة التي تركت في نفسه وفي أعماله أثرا كبيرا . إذ ألقي عليه القبض في هذه الأحداث وزج به في السجن وعمره لا يتجاوز آنذاك 16 عاما . وبعدها بعام فقط نشر مجموعته الشعرية الأولى تحت عنوان : «مناجاة» لينتقل إلى عالم الصحافة عام 1948 وهذا كصحافي في جريدة الجزائر الجمهورية ويصدر في نفس العام مجموعته الشعرية الثانية بعنوان : « الجزائر المضطهدة » .

وبعد أن انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري ، قام بجولة إلى الاتحاد السوفياتي، ثم هاجر إلى فرنسا عام 1951 . وأصدر مسرحية « الجثة المطوقة » ونشرها في مجلة «Esprit » الفرنسية في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 وفي سنة 1956 أصدر روايته المشهورة « نجمة » ثم بعدها بعامين مجموعته الشعرية الثالثة بعنوان « ألف عذراء » ومسرحية « دائرة الانتقام » علاوة على « الأجداد يزدادون ضراوة » التي نشرها عام 1959 . وبعد استقلال الجزائر، كتب « المضلع النجمي » عام (1966) ومسرحيات عديدة أخرى نذكر منها : «فلسطين المخدوعة » (1967) ، « الرجل صاحب النعل المطاطي » (1970) ، « صوت النساء » (1972) وغيرها من الأعمال .. توفي يوم 28 أكتوبر 1989 بـ : « غرونوبل » بفرنسا على إثر مرض عضال .

12/ المدني أحمد توفيق : من مواليد 01 أكتوبر 1899 بتونس ، ينتمي إلى أسرة جزائرية هاجرت إلى تونس ، درس القرآن الكريم في المدرسة القرآنية الأهلية ثم التحق بجامع الزيتونة سنة 1913 . دخل السجن بتونس 1915 بدعوى أنه كان يدعو إلى المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي .و بقي في السجن ثلاث سنوات ، درس فيها شتى الكتب العلمية والأدبية والدينية، أبعد إلى الجزائر سنة 1925 تولى مهمة كاتب عام لجمعية العلماء المسلمين سنة 1951 ، عمل في النشاط السياسي كرئيس مكتب جبهة التحرير الوطني بالقاهرة ، وسفير للجزائر في عدة بلدان في المشرق العربي ووزير للأوقاف سنة 1962 . له مؤلفات في التاريخ والجغرافيا ودراسات لشخصيات جزائرية وعربية ، كتب مسرحية واحدة هي (حنبعل) سنة 1950 وافته المنية سنة 1983 .

13/ مهري عبد الحميد : ولد يوم 30 أفريل 1926 بالخروب ولاية قسنطينة ، نفس السنة التي انتقل فيها مع والده إلى قرية وادي زناتي الذي عين إماما بمسجدها . حفظ القرآن بالقرية نفسها وتلقى تعليمه الابتدائي بمدرستها الحرة (مدرسة التهذيب) ، بعدها تابع دروسا مسجدية في علوم الدين واللغة على يد أخيه الشيخ المولود مهري والشيخ عبد الرحمن بلعقون رحمهما الله .

تولى تعليم القرآن الكريم والتعليم الابتدائي بمدرسة التهذيب في فترة الحرب العالمية الثانية، بعدها انتقل سنة 1946 بعد نهاية الحرب العالمية إلى تونس ، وانتسب للجامعة الزيتونية حيث تابع الدروس بها لمدة خمس سنوات طالبا مسجلا ، ثم مستمعا حرا . بعد ذلك تولى مسؤولية تمثيل حركة الانتصار للحريات الديمقراطية لدى الحزب الحر الدستوري طيلة مدة إقامته بتونس كما أشرف مع مناضلين آخرين على تنظيم خلايا الحركة الوطنية في أوساط الطلبة الجزائريين وأوساط الجالية الجزائرية بصفة رسمية . وفي بداية استفحال الأزمة التونسية (نهاية 1951) أبعد من تونس بقرار من المقيم العام الفرنسي ، وبعد رجوعه للجزائر عين عضوا في لجنة الصحافة والإعلام ولجنة الشؤون الإسلامية لدى الإدارة المركزية لحركة الانتصار للحريات الديموقراطية .

شارك في تحرير جريدة " المنار " مع الشيخ محمود بوزورو وجريدة " صوت الجزائر " التابعة لحركة الانتصار للحريات الديمقراطية اعتقل بعد اندلاع الثورة ، في ديسمبر 1954 مع عدد من المسؤولين السياسيين الذين أطلق سراحهم بحرية مؤقتة سنة 1955 . بعدها أرسل إلى القاهرة للالتحاق بالوفد الخارجي لحزب جبهة التحري الوطني بالخارج في أكتوبر 1955 ، فكلف بتمثيل الجبهة في سوريا ولبنان والأردن في نفس السنة .

عين في مؤتمر الصومام (أوت 1956) عضوا مساعدا في المجلس الوطني للثورة، بعدها عين من طرف المجلس الوطني للثورة في دورة انعقدت بالقاهرة (أوت 1957) عضوا في لجنة التنفيذ والتنسيق ، كما عين وزيرا لشؤون المغرب العربي في الحكومة المؤقتة الأولى (سبتمبر 1958) . ثم عين وزيرا للشؤون الاجتماعية والثقافية في الحكومة المؤقتة الثانية ، وبعد الاستقلال (1963) عين أستاذا مساعدا للغة العربية بثانوية عمارة رشيد بالجزائر ، وبعدها في سنة 1964 عين مديرا لدار المعلمين ببوزريعة ، وفي سنة 1970 أمينا عاما لوزارة التعليم الابتدائي والثانوي . وفي سنة 1979 (بعد وفاة الرئيس بومدين) وزيرا للإعلام والثقافة .كما عين سنة 1981 رئيسا للجنة الإعلام والثقافة والتكوين بحزب جبهة التحرير الوطني . وبعدها عين سفيرا للجزائر بباريس سنة 1984 ، وسفيرا للجزائر بالمملكة المغربية سنة 1988 . كما دعي في السنة نفسها (1988) بعد أحداث أكتوبر لتولي منصب الأمانة الدائمة للجنة المركزية لجبهة التحري الوطني . ثم عين أمينا عاما للجنة المركزية لجبهة التحرير الوطني بعد المؤتمر السادس ، وبقي في هذا المنصب إلى سنة 1996 .

قائمة المصادر والمراجع

I - المصادر

1- آل خليفة ، محمد العيد : « بلال بن رباح » ، محمد العيد آل خليفة ، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث ، الخرفي ، صالح ، م ، و، ك ،الجزائر 1986 .

2- باشطارزي ، محي الدين : ما ينفع غير الصح ، تحقيق : نذير ،حسين سلسلة الستار، ط1 منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية – طبع ANEP 2005 .

3- التوري ، محمد : زعيط ومعيط ونقاز الحيط ، تحقيق : نذير ، حسين سلسلة الستار، ط1 ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية – طبع ANEP 2005 .

4- خرفي ، صالح : « حنين إلى الجبل » ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، عدد 23 ، أكتوبر – نوفمبر ، سنة 1974 .

5- دانينوس ، إبراهام : نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق – تحقيق وتقديم : بوكروح ، مخلوف : طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر 2003.

6- رايس ، عبد الحليم : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ، العدد 02 ، الجزائر 2000 .

7- الركيبي ، عبد الله : مصرع الطغاة ، دار النشر بوسلامة ، تونس 1959 .

8- قسنطيني ، رشيد : 25 مسرحية ونصوصا أخرى ، تحقيق : نذير ، حسين سلسلة الستار ط1 ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، طبع ANEP 2005 .

9- قسنطيني ، رشيد : بابا قدور الطماع ، تحقيق : نذير ، حسين سلسلة الستار ، ط1، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، طبع ANEP 2005 .

10- كاتب ، ياسين : (الجثة المطوقة) و(الأجداد يزدادون ضراوة) ترجمة ملكة أبيض العيسى ، ط2 ، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1979 .

11- ماضوي ، عبد الرحمن : يوغرطا – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – 1979

12- المدني ، أحمد توفيق : حنبعل ، المطبعة العربية بالجزائر ، سنة 1950

II - المراجع

أ - المراجع العربية :

01- الإبراهيمي ، محمد البشير : سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المنعقد بمركزها العام نادي الترقي بالجزائر ، دار الكتب ، الجزائر 1982 .

02- إدريس ، يوسف : « نحو مسرح مصري » مقدمة نقدية لمسرحية : الفرافير ، دار غريب للطباعة ، مصر د – ت .

03- أدونيس : الثابت والمتحول : ج 3 ، صدمة الحداثة ، ط4 ، دار العودة ، بيروت 1983.

04- إسماعيل ، عز الدين : الشعر في إطار العصر الثوري ، ط2 دار الحداثة بيروت ، لبنان 1985

05- إسماعيل ، سيد علي : أثر التراث العربي في المسرح المعاصر ، ط1 ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة) ، دار المرجاح (الكويت) ، 2000 .
06- برشيد ، عبد الكريم : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، ط1 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب 1985.
07- بركات درار ، أنيسة : أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال ، م ، و، ك الجزائر 1984 .
08- بوكروح ، مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري ، ش ، و، ن ، ت ، مركب الطباعة ، رغاية ، الجزائر 1982 .
09- بوكروح ، مخلوف : المسرح والجمهور، ط1 ، مطابع حسناوي ، الجزائر 2002
10- بوكروح ، مخلوف : التلقي والمشاهدة في المسرح ، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة ، الجزائر 2004 .
11- بيوض ، أحمد : المسرح الجزائري (1926 – 1989) منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 1998 .
12- تركي ، رابح عمامرة : الشيخ عبد الحميد بن باديس ، رائد الإصلاح الإسلامي والتربية في الجزائر ، ط5 ، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال ، الجزائر 2001 .
13 – تليمة ، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، مصر 1976 .
14- ثليلاني ، أحسن : زيتونة المنتهي ، ط1 ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، مطبعة هومة الجزائر 2004 .
15- ثليلاني ، أحسن : « إشكالية اللغة في المسرح الجزائري » مقدمة نقدية لمونولوج : الثعلبة والقبعات ، منشورات التبيين . الجاحظية ، الجزائر 2000 .
16- الجابري ، محمد عابد : المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان 1999 .
17- الجابري ، محمد عابد : مسألة الهوية : العروبة والإسلام ... والغرب ، ط2 ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان 1997 .
18- جاسم محمد ، حياة : الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها ط1 ، دار الآداب ، بيروت – لبنان سنة 1992 .
19- جروة علاوة ، وهبي : ملامح المسرح الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2004 .
20- جلاوجي، عزالدين : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ط1 ، مطبعة هومة ، 2002 .
21- جلاوجي ، عز الدين : هكذا تكلم عرسان ، شطحات في عرس عازف الناي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003 .
22- الجيار، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي ، ط2 ، دار النشر للجامعات المصرية 1995 .
23- حسين ، كمال الدين : المسرح التعليمي ، المصطلح والتطبيق ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية 2005 .

24- حسين ، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية 1993 .
25- حسين ، كمال الدين : المسرح والتغيير الاجتماعي ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية القاهرة 1992 .
26- خرفي ، صالح : شعر المقاومة الجزائرية ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر ، د – ت
27 - خرفي ، صالح : الشعر الجزائري الحديث ، م ، و، ك ، الجزائر ، 1984 .
28- خشبة ، دريني : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة 1999 .
29- دبوز ، محمد علي : نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة ، ج1 ، ط1 ، المطبعة التعاونية ، 1965 .
30 - خضر ، سعاد محمد : الأدب الجزائري المعاصر ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت .
31- الراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، منشورات سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1980 .
32- رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ط2 ، دار العودة ، بيروت 1975 .
33- الركيبي ، عبد الله : تطور النثر الجزائري الحديث 1830 – 1974 ، ط1 ، المؤسسة العربية للكتاب ، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1975 .
34 - الركيبي ، عبد الله : حوارات صريحة ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2000 .
35- رمضاني ، بوعلام : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، طبع الشركة الوطنية " الشعب الصحافة الجزائر " د – ت " .
36- سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، 1830 – 1900 ، ج1 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان 1992 .
37 - سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، 1860 – 1900 ، ج1، ط1 ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان سنة 2000 .
38 - سعد الله ، أبو القاسم : الحركة الوطنية الجزائرية ، 1900 – 1930 ، ج2 ، ط4 ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان سنة 1992 .
39 – سعد الله ، أبو القاسم : أفكار جامحة ، م ، و، ك ، الجزائر 1988 .
40 – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي 1830 – 1954 ، ج5 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، لبنان 1998 .
41 – سعد الله ، أبو القاسم : تاريخ الجزائر الثقافي 1830 – 1954 ، ج8 ، ط1 ، دار الغرب الإسلامي بيروت ، لبنان 1998 .
42- سعد الله ، أبو القاسم : دراسات في الأدب الجزائري ، ط3 ، الدار التونسية للنشر 1985 .
43- سلام ، أبو الحسن : الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية .

44 - شحاتة ، حازم : الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب د – ت .

45 – شكري ، غالي : أدب المقاومة ، دار المعارف بمصر ، سنة 1970 .

46 الشيخ (بن) ، التلي : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، م ، و، ك ، الجزائر 1990

47 - الشيخ صالح ، يحي : شعر الثورة عند مفدى زكرياء ، دراسة فنية تحليلية ، ط1 ، مطبعة البعث قسنطينة ، الجزائر سنة 1987 .

48- طرابشي ، جورج : رمزية المرأة في الرواية العربية ، ط2 ، دار الطليعة بيروت ، لبنان1985 .

49- الطمار ، محمد : الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1983 .

50- عبد الرحمان ، عواطف : الصحافة العربية في الجزائر ، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية ، 1954 – 1962 ، م ، و، ك ، الجزائر 1985 .

51- عرسان ، علي عقلة : الظواهر المسرحية عند العرب ، ج1 + ج2 ، منشورات اتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين ، مطبعة ولاية قالمة 1987 .

52 - عزام ، محمد : مسرح سعد الله ونوس ، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي ، ط1 ، منشورات دار علاء الدين ، سورية ، 2003 .

53- قاجة ، جمعة أحمد : المدارس المسرحية وطرق إخراجها ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت .

54- القط ، عبد القادر : من فنون الأدب : المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان 1987 .

55- كمال الدين ، محمد : العرب والمسرح ، مطبوعات دار الهلال ، عدد 293 ماي 1975 .

56- لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر ج1 : النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر 2005 .

57- لمباركية ، صالح : المسرح في الجزائر ج2 : دراسة موضوعاتية وفنية دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر 2005 .

58 - مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 – 1962 ، ج1 ، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2003 .

59 - مرتاض ، عبد الملك : أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 – 1962 ،ج2 ، سلسلة منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2003 .

60 - مرتاض ، عبد الملك : فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983 .

61 - مرتاض ، عبد الملك : نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925 - 1954 ، ط2 ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1983 .

62 - مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954 – 1962 ، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954 ، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية ، الجزائر .

63 - مصايف ، محمد : فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ، ش ، و، ن،ت، الجزائر 1983

64- مندور ، محمد : المسرح ، ط1 ، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر 2003 .

65 - مندور ، محمد : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، ط1 ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، مصر 2003 .

66 - مهدي يوسف ، عقل : متعة المسرح ، دراسة في عروض المسرح نظريا وتطبيقيا ، ط1 ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن 2001 .

67 - النادي ، عادل : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ط1 ، المطبعة العربية ، تونس 1987 .

68 - ناصر ، محمد : المقالة الصحفية الجزائرية ، المجلد الأول ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1978

69 – نايت بلقاسم ، مولود قاسم : شخصية الجزائر الدولية وهيبتها العالمية قبل سنة 1830 ، ج1 + ج2 ، ط1 ، دار البعث ، قسنطينة ، الجزائر 1985 .

70 – نبي (بن)، مالك : الصراع الفكري في البلاد المستعمرة ، دار الفكر ، سوريا 1986

71 - هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، ط1 ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر 2004 .

72 – اليقظان (أبو) ، إبراهيم عيسى : تاريخ صحف أبي اليقظان ، تقديم وتعليق : ناصر ، محمد صالح ، مطبعة دار هومة ، الجزائر 2003

ب - المراجع المترجمة:

73- الإبراهيمي ، أحمد طالب : من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية 1962 – 1972 ، تر : حنفي بن عيسى ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر .

74 - تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة المؤدن ، توفيق ، ط1 ، دار الفارابي ، بيروت 1981 .

75 - حمدان بن عثمان ، خوجة : المرآة ، تقديم وتحقيق وتعريب ، الزبيري، محمد العربي ، ش ، و، ن ، ت ، الجزائر 1975 .

76 - جغلول ، عبد القادر : الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، تر : سليم قسطون ، ط1 ، دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان 1984 .

77- روبرت ، بروستاين : المسرح الثوري ، دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه تر : الشلاوي ، عبد الحليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، مصر د – ت.

78 - سلالي ، علي : شروق المسرح الجزائري ، ترجمة أحمد منور ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 2001 .

79 - عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة وتقديم : أومير كورية ، منشورات وزارة الثقافة السورية 1997 .

80 - عزيزة ، محمد : الإسلام والمسرح ، تر : الصبان ، رفيق ، منشورات سلسلة كتاب الهلال سنة 1971 .

جـ المراجع باللغة الأجنبية :

81 - Anne ubersfeld : Lire le théatre – éditions sociales , paris , Françe .

82 - Bachetarzi Mahieddine : Mémoires : Tome 2 , SNED , Algerie 1984

83 - Jean Dejeux : La Litterature Algerienne Contemporaine , 2eme Edition , Presses Univercitaires de France , 1979 .

84 - Youssef Rachid haddad – Art du compteur – art de l'acteur – art du spectacle – rédaction et diffusion cahiers théatre louvain – Arssand delcampe – diffusion France

د - الرسائل الجامعية :

58 - بوطابع، العمري : المسرح الجزائري (1938-1966) دراسة نقدية فنية ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، سنة 2001.

68 - غجاتي ، صورية : الخطاب المسرحي عند أحمد بودشيشة بين الإيديولوجيا والفن ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة 2003 .

78 - منور، أحمد : مسرح أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، سنة 1989.

88 – ميراث ، العيد : أدب المسرحية العربية في الجزائر (نشأته وتطوره) ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، سنة 1988 .

هـ - الدوريات والمجلات :

89 - مجلة : آمال ، الجزائر ، العدد : 35 ، سبتمبر – أكتوبر سنة 1976 .

908- مجلة : الثقافة ، الجزائر، العدد : 23 ، أكتوبر – نوفمبر 1974 .

الثقافة ، الجزائر، العدد 55 – فيفري 1980

الثقافة ، الجزائر ، العدد 90 – نوفمبر – ديسمبر 1985
الثقافة ، الجزائر، العدد : 96 – نوفمبر – ديسمبر 1986
الثقافة ، الجزائر ، العدد : 97 – جانفي – فيفري 1987
الثقافة ، الجزائر ، العدد (الممتاز) 06 – 07 – 2005.
19 - مجلة : الجيش ، الجزائر ، العدد : 238 ، جانفي 1984 .
29 - مجلة : الحلقة ، الجزائر ، العدد : 01 ، أفريل 1972 .
الحلقة ، الجزائر ، العدد : 02 ، جويلية 1972
الحلقة ، الجزائر ، العدد : 03 ، سبتمبر 1972 .
39 - مجلة : دراسات عربية ، لبنان ، العدد : 07 ، أيار – مايو سنة 1979 .
49 - مجلة : الرؤيا ، الجزائر ، العدد 01 ، سنة 1982 .
59 - مجلة : عمان ، الأردن ، العدد : 105 ، مارس سنة 2004
69 - مجلة : الفصول الأربعة ، ليبيا ، العدد : 34 سنة 1986 .
79 - مجلة : المصادر ، الجزائر ، العدد : 08 ماي سنة 2003
89 - مجلة : منتدى الأستاذ ، الجزائر ، العدد : 01 ، أفريل سنة 2005 .

و - الصحف :

99 - صحيفة : البصائر ، الجزائر – العدد : 90 ، ليوم 05 / 09 / 1949 .
100- الشروق اليومي، الجزائر – العدد : 1515 ليوم 2005/10/22.
101 - *El moudjahid - N° : 6022 , du 01/11/1984* .

ز - المراسلات :

102 - رسالة للباحث بالبريد الإلكتروني من المجاهد عبد الحميد مهري ، بتاريخ : 2005/12/15 .

الفهرس :